6

BIANCO E NERO

XV. 1954 - Rassegna mensile di studi cinematografic

Sommario

« L'ira dei galli »
Disegni di Sergio Agostini

In copertina: Douglas Fairbanks in *The Thief of Bagdad* (1924)

Direzione: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Redattore capo*: Nino Ghelli - *Segretario di Redazione*: Guido Cincotti - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*: presso Roberto Paolella, Via Bisignano, 42, Napoli - *Redazione milanese*: presso Eugenio Giacobino, Via Brera, 8, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo: Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO XV - NUMERO 6 - GIUGNO 1954

L'opera di Erich Von Stroheim e la ricerca di Dio

Dopo « Paprika », edito in Francia nel 1949, Erich von Stroheim ha pubblicato di recente un lungo racconto in due volumi: « Véronica » e « Costanzia ». Protagonista è un medico viennese il quale, rimasto vedovo, si ritira in un villaggio alpino, tra gente rozza e primitiva. Qui il dottor Stahl fa la conoscenza di una giovane religiosa, Veronica, avvilita dalla morte di una piccola sorella, ma che ora si appresta a ritornare alla vita del mondo. Un'attrazione irresistibile getta l'uno nelle braccia dell'altra. Essi si sposano ma non conoscono la felicità perché un avverso destino pesa su entrambi. Un bambino nato morto spinge sino alla frenesia la disperazione del dottore, che cerca di scomparire nel corso di una tempesta sul lago. E' allora che egli ritrova Dio ed aspira ad una nuova vita.

Questo romanzo di una *conversione* ha un valore letterario abbastanza discutibile, sullo sfondo, prediletto dallo scrittore, dell'Austria tra le due guerre mondiali. Ma la lettura è stata per me di un grande interesse perché mi ha rivelato un aspetto meno accessibile della personalità del suo autore, e una delle piú profonde istanze che la sua arte pone.

* * *

La leggenda pubblicitaria di Erich von Stroheim può essere fatta risalire al 1917, anno in cui l'archivio della Paramount, assecondando il noto trattamento hollywoodiano che consiste nel « sofisticare » non solo il volto, ma anche la vita privata dell'attore immolato alla celebrità, ce lo presenta già transfuga di Vienna ove le sue follie lo hanno reso indesiderabile; e una indovina di Los Angeles non esita a riconoscere in lui un ex tenente della guardia imperiale, assicurando di un colpo all'austriaco derelitto e pezzente di qualche anno prima una fama lucida e brillante di galloni e di valtzer. E siccome un simile insulso cliché importa il vizio del giuoco e quello delle femmine, si

disse ancora che quell'uomo dal volto inquietante e dagli occhi chiari e freddi, dall'eterno monocolo e dalla bocca perennemente atteggiata a sarcasmo fosse il figlio di un principe della Carinzia.

Ma tutto questo cattivo gusto da romanzo di appendice sarebbe forse rimasto abbastanza anodino se un formidabile slogan non avesse trionfalmente aureolata la rude personalità dello Stroheim dei riverberi ammalianti di una frase famosa: *L'uomo che vorreste odiare con tutte le vostre forze.* Questo geniale compromesso pubblicitario sembrava infatti particolarmente diretto a mitigare il duro conformismo protestante del pubblico statunitense, consentendogli il facile accesso al mondo proibito dell'erotico, senza la edificante complicità del consenso.

— Perché voi puritani indefettibili vorreste al certo odiare quest'uomo con tutte le vostre forze, ma, se finora non vi siete riusciti, potete ormai accettare di buon grado la visione delle turpitudini, che egli vi offre generosamente sullo schermo. — Sovrattutto un tale slogan appariva fatto apposta per tranquillizzare gli obiettori di coscienza; e per lusingare al tempo stesso il candido erotismo di un popolo giovane e fresco, come l'americano; nelle cui grossolane ricette spettacolari i produttori cominciavano ormai a mescolare qualche goccia di droga eccitante. Certamente fino allora le caste spose dei pionieri e dei cow-boys non avevano conosciuto, per la loro vestizione intima, altro che la rude tela di mussolina prescritta dal padre Lincoln in una allocuzione « sotto l'albero » rimasta celebre.

Ed ecco che il perfido austriaco si diverte a rivelare loro, in questo immediato dopoguerra cosí pullulante di nuovi fermenti e di vecchi istinti, il gusto complicato delle scollature piccanti, delle calze di seta trasparenti fino a mezza coscia e delle piú correnti raffinatezze dei grandi magazzini. Cosí divennero famose le vestaglie da camera del « grande Stroheim », i suoi vestiti bianchi alla cui estremità pendono le grosse mani carnose, mentre la testa rasa, poggiata sulla nuca che fuoriesce dal colletto, lascia intravedere al pubblico femminile l'esistenza di una droga erotica assai diversa da quella racchiusa nelle scatole di marmellata sentimentale, circolanti sotto l'insegna di Mary Pickford. La sua brutalità — scrive un resocontista — offende la grazia ma incanta la donna. Basta solo questa frase per farci constatare l'apparizione, nel fondamentale temperamento puritano americano, di una forma elementare di sadismo ingenuo e poco complicato, e di un gusto di eccitarsi proprio dell'aborrita gente di colore, che meriterebbero di essere segnalati in una storia del cinema, la quale è per forza anche storia del costume e perciò delle tendenze e degli effetti, sotto un tale punto di vista interessanti, di tutto questo banale esibizionismo pubblicitario.

La verità è che Erich von Stroheim era apparso subito troppo superiore alla mentalità hollywoodiana. Quei produttori che cosí ciarlatanescamente lanciavano la sua ribelle personalità erano ben lungi dal sospettare di trovarsi di fronte a un talento, la cui misura ed equilibrio erano pari alla apparente estrosità. Qui ancora una volta le classifiche mostrano la loro inanità e se è facile a proposito della sua arte parlare, come spesso si fa, del suo esacerbato realismo per l'abituale violenza e l'abituale irriverenza con cui egli perpetua sullo schermo certe singolari immagini di turpitudine erotica, meno frequentemente vengono avvertite in lui attraverso persistenti atteggiamenti di superstizione o di ribellione si esprime un'indomita e paradossale sete di valori ideali.

Del resto anche dal punto di vista strettamente cinematografico la sua posizione deve essere forse meglio chiarita. Giacché, se per quanto riguarda il contenuto delle sue opere Stroheim deriva dalla scuola espressionista tedesca il gusto di una impostazione parossistica della vita, dilaniata dagli opposti istinti dell'amore e della morte, se a quella scuola egli mostra di attingere, in piú di una occasione, l'inspirazione di un elementare satanismo, misto di orgia e di cimitero, di sudore e di sangue, il suo stile sta ad attestare certe doti di ordine e di sobrietà che invano si cercano nelle opere di un Wiene o di un Carl Grüne.

Furono infatti proprio questi suoi pregi di logica e di misura negli ordinamenti del racconto filmico, e di chiarezza e subordinazione delle immagini al regime superiore della composizione, che rivelarono subito in lui uno dei tre o quattro stilisti della nuova arte a cui proposito l'appellativo di classico poté apparire in certo senso esatto.

Infine dal punto di vista storico è stato giustamente osservato come i films di Stroheim rappresentino con la inoppugnabile efficacia del documento un mondo chiuso e scomparso « e cioè quello del dopogerra tedesco con i suoi cortei di storpi in giubbe militari, gli strozzini esosi circolanti nei locali notturni e i clubs riservati da cui uscivano quei *damen imitator* che fornivano continuo argomento ai caricaturisti del Simplicissimus e agli studiosi di patologia sessuale». Lungi però dal conservare, di fronte alla realtà che illustra, il famoso senso flaubertiano di distacco, Stroheim dipinge i suoi quadri di vita contemporanea con una sorta di esaltazione romantica e visionaria, che ricorda abbastanza quella di Emilio Zola e tale da far dire che forse mai tanto odio era apparso fino allora impresso sulla gelatina di un film se esso era capace di investire senza sforzo anche il tempo della generazione precedente, quello della Vienna asburgica, che il regista presenta in maniera non meno spietata. Che se poi di questa epoca egli può apparire il pamphletista instancabile, in realtà giustamente si rileva come in fondo egli non ne sia che il succube: succube special-

mente del suo tipico complesso di militare figlio di militare, che soggiace all'idolo della casta al momento stesso che cerca allontanarlo da sé. Comunque questo mondo è uno dei pochi della storia del cinema che rappresenti una particolare concezione della vita e dei rapporti umani tali da costituire un universo quasi chiuso in sé il quale appare sempre piú come il mondo della vita e dell'arte del suo autore.

Stroheim esordisce negli studi di Hollywood intorno al 1916 con l'incarico di esperto di cose militari in due films di Griffith *(Intolerance* e *Cuori del mondo)* e anche come attore nella parte del fariseo in *Intolerance* e in alcuni ruoli di « cattivo » con Douglas.

Una delle sue prime regíe è *Blind Husbands* (« Mariti ciechi », 1919), un film che si svolge in alta montagna e che perciò avrebbe dovuto avere come titolo *The Pinacle.* E' una storia di adulterio tra la moglie di un chirurgo americano « indifferente al suo fascino » e un austriaco che « lo apprezza troppo » il cui ruolo era tenuto dallo stesso Stroheim. Concepito e realizzato con una spregiudicatezza che annullava di colpo tutte le convenzioni e le blandizie del cinema hollywoodiano, l'opera rivela subito la possente individualità del suo autore. Piú che una cronaca del vizio il film può essere definito una vera e propria scudisciata al conformismo familiare e un grido di allarme rivolto alla società, come quello di una famosa novella di Maupassant dove una donna ubriaca rivela cinicamente all'amante la realtà dei propri istinti, e in quali maniere essa riesca a soddisfarli senza compromettere la propria reputazione né quella dell'uomo di cui porta il nome. Quanto alla tecnica l'opera è da considerarsi ancora troppo ligia al gusto del tempo con i suoi eccessi di flous, sovrimpressioni e sovrattutto di spostamenti di macchina, al tempo in cui il cinema viene appunto definito come « arte del movimento ».

Foolish Wives (« Femmine folli », 1922) che aveva come interpreti Maude George, Mae Bush e Dale Fuller. oltre lo stesso Stroheim, è il primo film che veramente richiama l'attenzione della critica sulla singolare personalità dell'autore. L'opera, che ha per sfondo una Montecarlo interamente ricostruita a Los Angeles, con gli esasperanti sfondi liberty della famosa promenade, rappresenta un duro pamphlet sul costume moderno, sui rapporti tra i sessi, sul prevalente ruolo del denaro di cui Stroheim è il primo, come Balzac in letteratura, a riconoscere costantemente nei suoi films la sempre maggiore importanza. Forse oggi questa storia di ufficiale russo bianco il quale sfrutte contemporaneamente due donne, la sua cameriera semi-idiota e una dama dell'alta società, appare di una truculenza troppo convenzionale e circostanziata nei suoi effetti troppo facili. Ma la scena audacissima della seduzione in barca, che fu giudicata un attentato a tutte le fedeltà degli americani, alla loro tradizione e al loro sentimento, giu-

stificava invece abbastanza il punto di vista della critica europea che, per la folgorante brutalità di questo passaggio, non esitava a definire lo Stroheim come il Maupassant dello schermo. Ancora altre sequenze appaiono (per quanto inserite nel contesto banale della vicenda feuilletonesca) ricche di una umanità acutamente osservata, come quella del pianto silenzioso della donna avanti all'ufficiale cieco di guerra che inquadra la composizione, come una massa greve di carne tormentata o l'altra del grande invalido, al quale il bellimbusto in divisa rimprovera il suo scarso senso di educazione, perché non si è chinato a raccattare la borsetta di una signora, e ad un certo punto il mantello scivola lentamente dalle spalle dell'uomo rimasto impassibile e si vede che egli è mutilato di entrambe le braccia. C'è poi, ogni tanto, qualche dettaglio di banale superstizione mondana curiosamente messo in evidenza, come quando le donne lascivamente accarezzano le spalle del gobbo portafortuna, appositamente scritturato dalla casa di giuco. Un'altra scena rozzamente eseguita ma stranamente carica di tutto il senso religioso ed espiatorio che è in fondo all'avventura di Don Giovanni della commedia di Molière, è quella in cui il seduttore, dopo essere riuscito a trascinare in una baracca la compagna approfittando del fatto che ella si è slogata una caviglia durante una passeggiata, è già sul punto di svestirsi quando vede comparire in questa tetra capanna, che è un ennesimo luogo delle sue gesta impudiche, un ossuto monaco il quale siede in un angolo e non dice parola, solo fissando con occhi implacabili l'uomo, che non ha piú il coraggio di proseguire nel suo cinico proposito. Questo passaggio può essere considerato il primo incontro dell'autore con il problema morale che la religione impianta al cuore dell'uomo. Un pezzo di eccessiva « tranche de vie » e cioè di un verismo troppo tendenzioso viene poi giudicato il finale, in cui il cadavere dell'avventuriero ancora vestito della candida uniforme è immerso in una cloaca ove si riflettono le luci incerte dell'alba. Quanto a tecnica appare evidente che Stroheim ha qui abbandonato quella virtuosistica di *Blind Husbands.* Egli mira piuttosto, attraverso il montaggio interno delle inquadrature, alla massima resa psicologica delle espressioni umane le quali appaiono segnate dalla vita in maniera sempre profonda e sempre differente, per cui gli stessi volti, duramente illuminati dall'alto, sembrano rivelare i sogni lungamente accarezzati di una segreta degenerazione, mentre visti dal basso rivelano l'estasi e l'implorazione.

Quando il film apparve il codice Hays era stato pubblicato di recente, e perciò la casa produttrice, la Universal, dovette destinare non meno di 23 censori a lavorare su questa edificante produzione ove il frutto proibito sembrava avere un sapore troppo acido. Ma quel che resta lascia ancora intravedere in modo folgorante tutto l'odio

che lo Stroheim piú segreto e profondo nutre contro il mondo che dipinge, e la curiosa soddisfazione che gli deriva dalla nausea di esso. Che se assai sovente anche qui il pamphletista prende la mano al narratore per trasformarlo nel biblico fustigatore delle tare sociali, ormai il suo atteggiamento diviene sempre meno impassibile per apparire molto spesso quello profondamente dolorante di un uomo il quale, come meglio vedremo in seguito, forse conserva in vetta alle sue aspirazioni il sogno di una umanità migliore o per lo meno assai piú scevra dei pregiudizi che la soffocano.

L'anno seguente appare *Merry-Go-Round* (« Donne Viennesi ») lavoro di transizione, che prelude alle opere piú impegnative di ambientazione austriaca, e che, lasciata incompleta dall'autore, viene portata a termine da altro regista (Rupert Julian). Ma col film che segue, girato l'anno appresso (1924) — *Greed* (« I rapaci »), per l'interpretazione di Gibson Gowland e Zasu Pitts — il regista si allontana inattesamente da questo mondo erotico e posseduto che sembrava quello specifico della sua arte, creando invece uno studio di caratteri cupi e deliranti, malgrado l'apparente normalità, ove la vita appare davvero come il frutto di ceneri amare che le Scritture ricordano e la condizione umana si rivela permeata di un egoismo cosí atroce da far disperare per sempre del finale intervento della grazia, tutto questo sia pure seguendo abbastanza la trama del romanzo «Mac Teague» di Frank Norris (uno dei primi scrittori naturalisti americani e forse il piú convinto epigone di Emilio Zola), che il Kazin pone tra i capolavori della moderna immaginativa statunitense. Questo, benché lo Stroheim non si proponga tanto di darci il quadro di quel mondo dei poveri, che attrae come una nemesi il Norris, « mondo raggelato dalla necessità, spietato verso chi perde e selvaggiamente inesorabile anche nella morte », ma piuttosto di approfondire senza tenerezza lo studio concreto di una passione, ridotta come nei commediografi classici al suo ruolo essenziale, quella del danaro, sullo sfondo di vita, egli dice, di una certa parte non abbastanza conosciuta dalla fauna umana, che popola i distretti delle città americane, piú precisamente di quella costituita da famiglie emigrate dall'Europa Centrale. Il regista aggiunge infatti di aver tratto il modello da una colonia di germano-americani viventi a New York, le cui abitudini, costumi e tare gli rivelarono la vita di un intero ceto sociale e cioè di quello che vive nei quartieri popolari: cercando di comporre un dramma di carattere e al tempo stesso di costumi senza scostarsi molto dalla lettera della trama. Il film si inizia con un documentario sulla vita delle miniere e la inquietante apparizione della Vallata della morte il cui aspetto arido ed implacabile anticipa la desolante atmosfera umana, che è propria dell'opera. Però di questo noi ci accorgiamo non

subito, ma a mano a mano che Stroheim ci rivela la vera natura delle relazioni tra i due protaginisti: i coniugi Mac e Trina. Infatti tutte le scene che precedono lo sposalizio sono solo un prologo pieno di beffardo sarcasmo su ciò che sarà la vera vita degli sposi (lei una donna di casa, lui un aggiustore di dentiere) quando essi appariranno l'uno all'altro per ciò che veramente sono e cioè solamente dei rapaci. Il rito nunziale, la festa, gli addii alla famiglia e agli amici, intravisti per lo piú attraverso la cornice fissa di una finestra, non sono che i vari aspetti di questa cerimonia iniziale, presentata con tutta la possibile cattiva volontà. Per cui potremmo quasi pensare alla satira drastica ma disinteressata della piccola borghesia, nello spirito del Clair di *Un chapeu de paille d'Italie*, se presto non ci dovessimo accorgere che qui il prologo ha solo il compito di precedere la tragedia dell'odio tra i coniugi, la quale sorge non da una opposizione iniziale dei due protagonisti, ma invece dalla solitaria passione che li accomuna entrambi e che è quella della loro costituzionale rapacità. Cosí a poco a poco la moglie e il marito ancora giovani, che potevano apparirci anche commoventi per la grazia maldestra dei loro primi rapporti intimi, scoprono i veri mobili che li agitano dei quali un'azione conseguente e senza sbavature rivela la natura implacabile e la petulante ossessione. Al certo Trina, la sposa, riesce da principio anche piacevole e interessante nelle sue moine di piccolo animale domestico, ma poi essa non tarda a rivelarsi per ciò che veramente è, e cioè calcolatrice e spilorcia, piena di prevenzioni contro il marito, che dal canto suo non manca di assillarla ogni tanto per carpirle del denaro con brutale sfrontatezza. Col progredire dell'azione i due protagonisti ci appaiono sempre piú segnati dai tics e dai ghigni esteriori del loro peccato familiare e tutto ciò mediante una serie di notazioni quasi sempre indirette, che non servono certo a far marciare comunque l'intrigo. Ma poi ci accorgiamo che certi gesti ritornano con l'insistenza inesorabile della passione che manifestano. A poco a poco Stroheim compone integralmente le figure dei suoi protagonisti, le quali alla fine appaiono tra le piú complesse che il cinema abbia dato, sullo sfondo di una vita tesa e difficile attraverso una concentrazione di caratteri che forse solo l'avarizia rende possibile.

Questi stati di odio represso, che soggiacciono ai rapporti apparentemente normali, sono descritti con un'amarezza e una profondità che ricorda l'esempio dei grandi romanzieri della letteratura slava. In ogni incontro la passione comunica a ciascuno dei due protagonisti la forza necessaria per alimentarsi alle sue fonti. Cosí Trina cosparge di monete il suo corpo nudo, e si inebria di questo contatto come della piú edificante voluttà, oppure siede, debole e abbattuta, al desco familiare dopo una nuova disgustosa scenata e per rinfrancarsi co-

mincia a bere del wiskey e allora il pensiero di dove Mac abbia tratto il danaro per comprarlo le infonde una specie di sorda febbre che subito la sospinge a scagliarsi ciecamente contro il marito.

La scena dell'ultimo alterco tra i due è solo un pezzo di cronaca nera trattato, però, magistralmente; in modo che quando dopo la lotta selvaggia che si svolge, a colpi di sedie, nella cerchia ristretta dei due miseri abituri immersi nella oscurità, vediamo Mac uscire alla luce, come una belva dalla tana, noi comprendiamo che solo uno dei due protagonisti di questo dramma implacabile è ormai in grado di poter ancora odiare l'altro, ed evochiamo senza sforzo il clima di uno dei piú grandi romanzi della letteratura moderna: quello dei fratelli Karamazoff.

Secondo le intenzioni di Stroheim il film avrebbe dovuto essere in due episodi e la proiezione durare otto ore. Era persino previsto un intervallo tra la prima e la seconda parte, per far mangiare gli spettatori come durante le rappresentazione della tetralogia wagneriana a Beyrouth. Si spiega quindi agevolmente come il regista, che aveva profuso quasi tutta la sua fortuna nelle spese di produzione, si ribellasse violentemente alle proteste della casa editrice che voleva ridurre la pellicola ad un solo episodio, al punto da abbandonare il lavoro nella fase di montaggio, che venne ultimato dai tecnici dello stabilimento e piú precisamente, secondo quanto riferisce lo stesso Stroheim, da un tale che non aveva mai letto il libro e la sceneggiatura è che si serviva della testa solo per metterla dentro il cappello. Ma quando egli seppe che il film stava per essere lanciato tenne a dichiarare che in questa opera vi era tanto poco di ciò che era stato da lui concepito e girato, da non voler neanche assistere alla prima della nuova versione. Purtuttavia *Greed* rimane una delle opere piú dense e profonde del cinema muto, sia pure nella ridotta stesura, al punto da essere ritenuta da molti come il capolavoro di Stroheim.

Del 1925 è *The Merry Widow* (« La vedova allegra ») dove la nota operetta di Lehar presta lo spunto a Stroheim per uno dei suoi piú feroci divertimenti, al punto da trattarla con lo stesso spirito anticonformista di molti suoi lavori precedenti e di trasformarla in una derisione del piacere mondano, in cui il senso della nausea supera anche il gusto della satira. Cosí egli non esita ad inoculare inauditi pretesti di crudeltà e di sadismo nelle avventure dei suoi personaggi, come a esempio quando il principe, esasperato per il mancato colloquio con l'amante, fustiga a sangue, sull'alcova sgualcita, il giovane attendente. Feroce è anche la derisione della piú degenerata esaltazione erotica come nella sequenza, ricordata da Peter Noble, che si svolge in una sala da ballo chiusa a chiave, con una orchestra di donne nude, mentre gli ufficiali ubbriachi continuano a bere e si

abbandonano ai brutali amplessi sui divani di velluto che circondano la pista di ballo. E' appena il caso di dire che questi passaggi, in cui lo Stroheim riprende le sue ricerche preferite che costantemente tengono al giuoco ed all'equivoco dei sessi furono inesorabilmente censurati. Quanto alla tecnica può essere ancora ricordata la scena del famoso valtzer ove le riprese della danza erano alternate con quelle dei protagonisti (Mae Murray e John Gilbert); per cui attraverso una meticolosa cronometria della registrazione si vedeva la coppia riprendere a ballare dopo le scene di primo piano, in perfetto sincronismo di tempo e di passi con la musica eseguita in orchestra.

Quasi alla vigilia del trionfo del sonoro, e cioè nel '28 Stroheim mette mano alla sua opera piú vasta e completa: *Sinfonia nunziale*, che si svolge in due periodi: *The Wedding March* e *Honeymoon*, e dove si attacca piú al costume o all'epoca, alle menzogne della civiltà contemporanea o per lo meno alle colpevoli convenzioni che esse impongono.

Qui è il matrimonio senza amore, tema piú volte trattato dei drammaturghi e romanzieri europei di fin di secolo, che appare stigmatizzato dallo Stroheim con uno spirito da vero iconoclasta e senza pietà. Ma l'impeto è tale che la realizzazione va oltre il segno, onde è l'amore stesso che risulta prostrato, schernito e mistificato indipendentemente da ogni sociale convenzione. Era stato già notato in Dostojewski un simile procedimento, attraverso il quale si vede il tragico rancore che l'autore professa contro le istituzioni del suo tempo, che non poco avevano contribuito ad avvilirlo fisicamente e spiritualmente, trasformarsi in un profondo e disperato pessimismo circa la natura e il destino dell'uomo. Non diverso appare l'atteggiamento di Stroheim, trasposto questa volta su un piano piú vasto di quello dei suoi precedenti films, perché se anche si vuole definire questa opera come realistica occorre riconoscere che essa è improntata ad una perpetua esaltazione visionaria, che nello sforzo di cogliere la realtà decisamente la sorpassa per trasferirla su un piano potentemente allucinatorio, secondo la tendenza che abbiamo altrove sottolineata a proposito degli autori del cinema tedesco espressionista, e a cui proposito riportavamo un pertinente giudizio di Zweig.

Quale Vienna si accingeva a descrivere Stroheim — si domanda la critica —: « quella brillante ancora irradiata dalla ultime luci del tramonto imperiale, » che sarà poi quella di Forst o di Ophüls, « la Vienna delle passeggiate in calesse verso Schoenbrunn quando il Prater brilla di mille fuochi », ovvero l'altra cupa, infelice, all'indomani della disfatta, « allorché i brillanti ufficiali di un tempo sono costretti a chiedere l'elemosina avanti a S. Stefano, portando sul viso

gli occhiali neri che nascondono la cecità e indossando i resti pietosi delle uniformi ridotte a brandelli »?

Né l'uno né l'altra, o forse la prima con gli occhi della seconda, risponde uno di questi critici. Comunque delle due parti del film la prima viene giudicata incomparabilmente la migliore perché in essa ciascuno degli episodi mantiene il suo particolare rilievo, sebbene il loro concatenamento dia soprattutto l'idea di una ronda macabra. Infatti la Vienna della dolcezza di vivere « con le sue chiese ed i palazzi dorati dalla luce calda della prima estate, le romantiche birrerie all'aperto, dove le giovani donne suonano l'arpa tra gli alberi fioriti lungo il fiume » è da Stroheim presentata sotto la luce quasi oscena di turpitudine, di bassezza e di anormalità, al punto da far definire il regista un negromante di genio che si diverte a liberare degli istinti soffocati. Accumulando nella narrazione lo sciropposo di un deteriore romanticismo e il putrido delle visioni mortificanti, egli riesce a darci l'impressione di qualcosa di dolciastro e di cariato dove la Vienna dei valtzers piú suggestivi ci appare solo sotto un aspetto ruffianesco e rivoltante. Una ragazza sentimentale, Mitzi, viene sedotta da un maschio e rude ufficiale di carriera che le basta aver scorto una sola volta a cavallo durante una parata (come nei vecchi films della Mester) per divenirne, dopo qualche sera, l'amante. Ma poi l'uomo, irretito nelle convenzioni della sua casta, finisce per abbandonarla sposando una ereditiera zoppa le cui rendite gli permettono di ritornare all'abiezione in cui finora era vissuto. Ciò che rappresenta il tono particolare del racconto che sembra davvero concepito in una febbre di eresia carnale e spirituale, è che tutti i personaggi compiono il loro destino con cinica sfrontatezza. Cosí è per Schuntz, il garzone macellaio che trascina la sua schifiltosa fidanzata sopra un pacco di carni crude e la possiede su un pavimento macchiato di sangue, per Nicki, il nobile decaduto che passa dai fumi delle orgie a quelli del matrimonio cristiano, per il principe suo padre, che, semi-ubbriaco, patteggia le nozze del figlio col nuovo ricco bramoso di acquistare un blasone. Accanto a queste figure sature di scherno, di ipocrisia e di maledizione, Stroheim crea poi la fioritura di mille dettagli curiosi, sconvenienti o degradanti come quando l'obiettivo riprende la coppia dei principi Ruffenburg, lungo distesa sul letto storico dei loro avi o quando sottolinea l'andatura forzata di Nicki che tenta di uniformare il suo passo a quello claudicante della moglie per non impressionare troppo quelli che assistono alla cerimonia. Lo stesso è a dire per le scene dell'orgia, registrate attraverso minute osservazioni inspirate volutamente alla piú volgare tracotanza militaresca; mentre le altre della processione del Corpus Domini in technicolor appaiono non

meno intenzionalmente schematizzate, nell'uniformità piatta di una cerimonia di caserma.

Intanto un certo romanticismo fiorisce qua e là nell'opera, sia pure in controvento, ed è quando Stroheim si concede la contemplazione di sentimenti puri in strano contrasto con la turpitudine degli altri che dominano gli eventi. Come nella presentazione della piccola Mitzi, quando la sorprendiamo in estasi davanti l'uniforme dell'uomo che russa semivestito sul suo piccolo letto di fanciulla, o in quella della fidanzata ufficiale, che sotto apparenze sgraziate nasconde un tesoro di rimembranze infantili, ricche delle piú curiose vibrazioni, e alla fine vediamo, genuflessa e orante nella solitudine oscura della cappella gentilizia, dalla quale solo emergono dei tetri crocefissi di legno mentre il vento agita le fiamme lucide delle candele.

Prodotto alla vigilia del sonoro la versione originale del film raggiungeva la lunghezza di 30.000 metri racchiusi in cento bobine, per uno spettacolo di 24 ore di proiezione. Al diniego esasperato, opposto all'invito di ridurre notevolmente il metraggio, Stroheim fece anche questa volta seguire l'abbandono precipitoso dello stabilimento. Cosí il regista Joseph von Sternberg, che a quell'epoca già lavorava per la Paramount, fu invitato a redigere l'edizione commerciale del film, nella forma in cui lo abbiamo visto in Europa, con gli stessi titoli originali di *Sinfonia nuziale* e *Luna di miele*. Comunque la pellicola, che era interpretata dallo stesso Stroheim ed ancora da Fay Wray, Zasu Pitts, Maude George, Dale Fuller e Cesare Gravina, rappresentò il piú completo insuccesso finanziario, al punto da essere citata per molti anni come l'esempio di un disastro senza confronti per cui questa volta al disfavore del pubblico fece naturalmente seguito quello definitivo dei produttori.

Al certo Stroheim aveva in ogni occasione parodiato il loro mercantilismo pubblicitario superando nella realtà le piú bislacche invenzioni dei giornalisti, dormendo veramente in una tomba di marmo al lume di candelabri, assoldando degli autentici servi abbissini mantenuti in perenne stato di ubbriachezza, lanciando sigari accesi in testa ai piú quotati direttori o vituperandoli con un linguaggio da postribolo.

A un certo punto egli passò anche per l'uomo che aveva osato schiaffeggiare Greta Garbo in piena lavorazione, particolare, questo, al certo inventato, ma che ebbe l'effetto di condurre alla frenesia l'ingenuo sadismo delle giovani americane della provincia. Ma dopo l'insuccesso di *Sinfonia Nunziale* i produttori — riferisce un cronista — che tutto avevano sopportato con ipocrita rassegnazione, intestarditi nel pensiero del successo che li avrebbe ripagati ad usura del denaro speso, non furono piú capaci di trattenersi di fronte al

crollo finanziario ormai evidente. E uno prese a rimproverare al regista austriaco la sua megalomanía, un altro il cativo gusto, un terzo la insolenza. Qualcuno infine non esitò a denunciare le sue tendenze corruttrici e nefaste alla gioventú. Poco mancò che a questo scanzonato spregiatore delle menzogne e convenzioni sociali l'America puritana non imbastisse, come per De Mille, un altro processo di Socrate.

Della posteriore produzione di Stroheim è forse il caso di ricordare ancora *Queen Kelly* del 1928, opera che rimase incompiuta ma che viene definita, per la parte condotta a termine, lubrica senza convinzione, forzatamente erotica e volutamente scandalosa.

La sua storia, ormai non piú inedita, era quella di una ragazza, Patty Kelly, che ha una sventurata relazione con un principe di una Corte dell'Europa centrale destinato a sposare la regina e dove molti dettagli, rivelati dallo scrittore Peter Noble, sembrano sottolineare piú l'intenzione che l'ispirazione. Come quando la regina folle appare nuda, col gatto che le lambisce i seni: una scena che ormai sembra destinata piú al pubblico dei vecchi films *grivois* di Pathé che ai sinceri ammiratori del regista. Questo esibizionismo risulta ancora poi troppo marcato la volta in cui Patricia appare in camicia da notte e sviene all'idea di rivedere il principe. Un'altra scena del piú sacrilego dilettantismo erotico e di un conio ancora piú basso è quello in cui il principe vede passare per via alcune collegiali sorvegliate da monache, tra le quali è Patricia, che attrae il suo sguardo, anche perché le lunghe mutande le sono scivolate sulle caviglie, senza che essa se ne sia accorta; allora, al momento in cui questo avviene, la ragazza se le sfila del tutto e le getta in faccia all'ufficiale, che le ripone bruscamente in tasca. Tutto il cattivo gusto di questa storiella pornografica è poi sorpassato dal finale nel perfetto stile dei romanzi neri di Orazio Walpole, quando la ragazza si uccide e il principe arriva troppo tardi nella cappella del collegio, ove Patty giace morta, avanti all'altare, tra i soliti prevedibili effetti di candele. Il film, rimasto interrotto come molti altri di Stroheim, fu completato a cura e pare sotto la direzione di Gloria Swanson che ne era la protagonista, e in questa forma presentato al pubblico europeo.

La verità è che l'avvento del sonoro spezza definitivamente e una volta per sempre la carriera del regista, il quale resta nella storia del cinema, oltre che per l'originale e aggressivo contenuto umano di molte sue realizzazioni, anche per la personalità del suo stile, la struttura della sua frase cinematografica ricca di forza, di novità, di immagini semplici, nelle quali si concreta quel misto di secchezza e di delicatezza che ha fatto paragonare il suo periodo a quello della scrittura stendhaliana. Egli può essere ancora ritenuto il precursore della moderna tec-

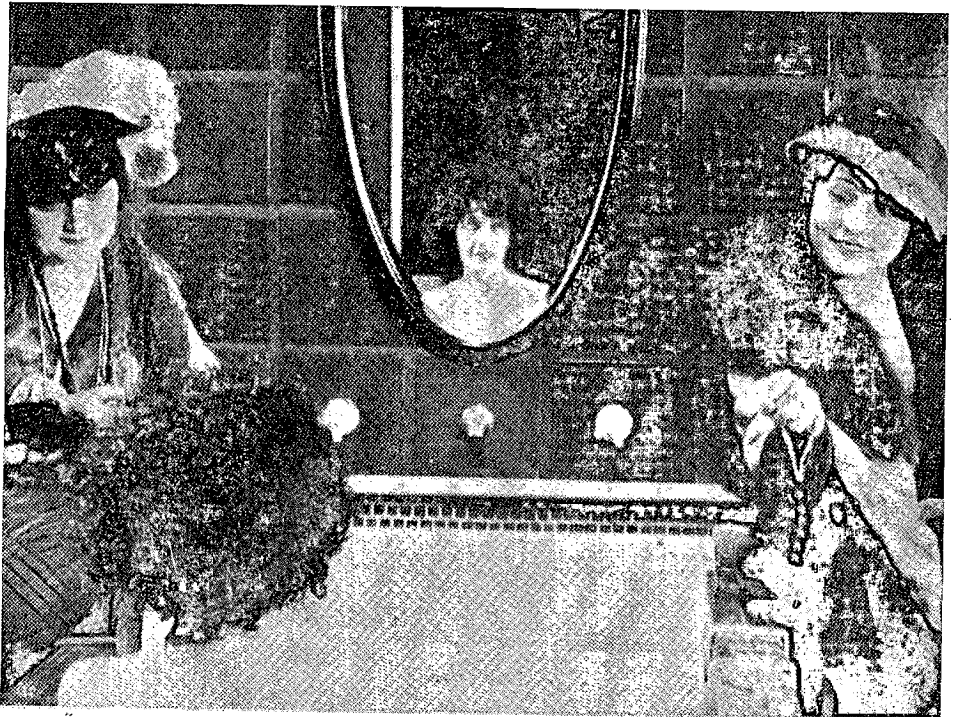
nica che si fonda sempre piú su una certa approssimativa immobilità della macchina da presa e ciò in quanto anche Stroheim tende a non frazionare l'azione in piani successivi, ma a trarre tutti gli effetti entro i limiti del quadro, per cui nelle sue composizioni sovente compaiono (quasi a porre l'accento sul valore staccato del montaggio interno) i soffitti e le pareti laterali, come nelle moderne pellicole di Wyler o di Welles. Piú tardi rivediamo ancora Stroheim, ma sempre e solo come attore, in ruoli di composizione abusati e monotoni che tutti tengono al cliché stereotipo delle sue grandi passate interpretazioni, e non piú all'appassionante cimento della regia, che egli ancora dopo molti anni usava apprezzare, come la cosa piú vicina all'onnipotenza divina.

Un'onnipotenza in questo caso profondamente condizionata perché quella dello Stroheim rimane sempre l'espressione di un'arte potente, ma dilaniata e tipicamente germanica. Infatti, neppure lui sfugge a quella crisi del mondo esterno, che noi riteniamo essenziale nel divenire dello spirito germanico; per cui anche, nelle opere piú marcate dal segno inconfondibile del suo talento come *I rapaci*, gli esseri sembrano evolvere non nella comune esistenza, ma in una zona di intensità malefica che sta assai oltre i confini della normalità e che appare simbolicamente carica di tutte le colpe e le turpitudini della umana convivenza, come se l'arte di Stroheim avesse dovuto assumersi, ancora una volta, tutta intera la paternità del peccato. E se pure si può essere d'accordo con quanto egli dice a tale proposito e cioè che la sua regia si limita a liberare degli istinti soffocati, non si può negare che ciò avviene sempre in un quadro lubrico e demente, il quale è al di là della ordinaria realtà.

Occorre quindi attribuire al merito inconfondibile del suo stile se questo contenuto morbido, deformato e deformante, risulti assai meno evidente che nelle opere degli altri registi di origine germanica. Anche perché, secondo noi, forse la chiave piú segreta della sua arte è e rimane malgrado le apparenze il convinto e profondo cattolicismo della vecchia patria austriaca, del quale è traccia, come si è detto, anche nella sua recente opera di scrittore. Solo per considerare la sua creazione sotto questo punto di vista non bisogna fermarsi a vedere esclusivamente in lui una specie di grande inquisitore, il quale frantuma con zelo implacabile gli idoli delle moderne tribú umane. Perché questa requisitoria, se non è senza eccessi, non è nemmeno senza indulgenza. Occorre invece andare a fondo a questa visione profondamente cattolica del mondo la quale si alimenta alle fonti di un istinto ancora piú diretto ed umano, che rimane forse la vera musa segreta di Stroheim; e cioè il bisogno ineluttabile di intimità con la morte, cosí familiare al genio austriaco. Esperienza che la sua letteratura ci rende completa e che va dal semplice palpito lirico e dal piú sottile batticuore di fronte

all'idèa del finale trapasso, sino ai limiti della piú romantica tragica effusione. Cosí in questi momenti anche l'ardore iconoclasta di Stroheim sembra cedere avanti la semplicità della morte, la cui nostalgia appare in lui anche in funzione di un mondo di purezza e di lealtà, presente nei suoi film assai piú di quanto non si creda, e che il suo orgoglioso pudore tenacemente maschera sotto la veste del cinismo e della quotidiana banalità.

Roberto Paolella

ERICH VON STROHEIM: *Blind Husband* (1919).

ERICH VON STROHEIM: *The Devil Pass Key* (1919)

ERICH VON STROHEIM: *Foolish Wives* (1922)

ERICH VON STROHEIM: *Merry-Go-Round* (1923)

Nascita morte e resurrezione nella struttura dell'opera filmica

Il presupposto vitale di ogni creazione artistica è ciò che la gente semplice chiama con molto giudizio ispirazione, e che la cultura ha ormai codificato con il nome di intuizione; cioè quella forma di conoscenza che non avviene per gradi logici ma per subitanee illuminazioni, in cui gli oggetti della visione si identificano coi rispettivi valori; in cui cioè un personaggio, un ambiente, un'azione, esprimono non soltanto se stessi ma la somma di valori ideali che s'incentra nella fantasia dell'autore, la sua visione del mondo. E in questa conoscenza l'animo si dilata, è visitato da una gioia che non ha alcun pratico riferimento ma è di natura del tutto intellettuale e disinteresseta. Lo spirito entra in sintonia con sé stesso, come se toccasse, in quel momento l'universalità dell'essere. Questa emozione non è da confondere con la commozione, che ha sempre radici pratiche in quanto attinge alla sfera dei sentimenti, cioè degli irrazionali, sollecitandoli a soverchiare la sfera della pura contemplazione. Non che i sentimenti, in quanto realtà umane, non partecipino della visione dell'artista; essi ne costituiscono anzi un motivo essenziale. Ma vi appaiono depurati d'ogni riferimento pratico, toccati anch'essi da quel diffuso senso di benessere spirituale, per cui il dolore, l'amore, l'ira, la gelosia, ci interessano non per noi stessi ma come rivelazioni di una verità umana, fattori di un ordine ideale, la cui conoscenza è ciò che chiamiamo piacere artistico.

Chi si accinge al lavoro di creazione artistica, anche nel campo cinematografico, deve imparare in primo luogo a riconoscere una vera da una falsa ispirazione; giacché i demoni usano assumere aspetto di angeli e non sempre è facile smascherarli. La falsa ispirazione si presenta, il piú sovente, o sotto le specie dell'egocentrismo o sotto quelle del sofisma intellettuale. L'arte, ci insegna la psicologia, si accompagna sovente a fenomeni di eccitazione dell'io. Ma non è detto che essa consista in tali eccitazioni. La verità è che il meccanismo spiri-

tuale di un artista essendo assai delicato soggiace piú di un altro alle sollecitazioni del mondo esterno, agli allettamenti, alle seduzioni, prima delle quali la vanità. Un malinteso concetto della libertà non come autonomia morale ma come insofferenza d'ogni limite, spinge l'artista a scambiare il piacere della conoscenza con il proprio piacere, l'oggettività della ispirazione con la soggettività dei suoi desideri. Il prodotto di una simile confusione di piani è la presenza ingombrante della personalità dell'artista, che, lungi dall'identificarsi con l'universale umano, lo schiaccia e lo esclude. Il secondo pericolo, quello del sofisma intellettuale, si presenta sotto le speci di un'idea brillante, che non ha origine nel piano dei valori concreti ma in quello delle combinazioni aprioristiche, dei giuochi dell'intelligenza, raffinati e spumeggianti, ma privi di quella intima consistenza che conferisce autonomia all'opera d'arte. La composizione e scomposizione di tali giuochi può ripetersi all'infinito a seconda dei capricci e degli umori dell'autore secondo il meccanico svolgimento di un'idea avulsa dalla compatta unità di un sistema.

Un altro pericolo, piú facilmente riconoscibile, è quello della retorica; il pericolo, cioè, di confondere l'ispirazione con un impulso morale, sociale, ideologico, nobile quanto si vuole ma, in quanto tessuto di astrazioni intellettuali, di natura diversa da quella dell'arte; e di servirsi dell'arte, cioè della tecnica artistica, per illustrare e dimostrare le proprie vedute. Ciò che riduce l'opera d'arte a una predica morale, illustrata da marionette che non obbediscono a una loro intima logica ma alle necessità della dimostrazione.

Insomma il criterio per distinguere la vera dalla falsa ispirazione si può riassumere brevemente cosí: il contenuto della vera ispirazione è sempre concreto, oggettivo, universale. Le immagini precedono i pensieri. Quello della falsa ispirazione è astratto, intellettualistico, egoistico, ideologico. L'autore che ritiene di essere ispirato deve chiedersi non « che cosa penso? » ma « che cosa vedo? ». E se alla sua fantasia si presentano le immagini, che abbiano il dono della oggettività, della concretezza, della originalità, egli può esser certo di stare sulla buona strada. Solo in un secondo tempo, nel lavoro di indagine e di autocritica, egli si chiederà il senso di codeste immagini affinché la struttura generale dell'opera, che è il risultato dell'intuizione e della riflessione, sia tessuta di coerenza.

Tutto ciò non esclude che da una partenza ideologica e volontaristica si arrivi a vere e proprie sollecitazioni di ordine artistico. Per esempio, ci si avvia a fare un film avendo a disposizione il materiale plastico e umano di una miniera. Si costruisce a freddo una storia, che sia l'illustrazione il piú possibile esatta della vita dei minatori. Si segue un certo filone ideologico. Si può arrivare cosí fino alla realiz-

zazione di un film schematico e privo di ispirazione, nel quale la condizione di minatori e di parenti di minatori dei personaggi prevale sulla loro piú vera e profonda natura di uomini. A un tratto, durante il lavoro di preparazione, accade qualcosa che muta profondamente il corso degli avvenimenti: la fantasia dello scrittore si accende, uno di codesti astratti minatori diventa un personaggio concreto, l'uomo si riscatta dal manichino. La sua storia vera, reale, entra in conflitto con la vicenda di comodo che l'autore e gli attori avevano immaginato. Che fare in simili casi? Non c'è che una via da seguire: ricominciare da capo ascoltando umilmente e pazientemente la voce della verità.

Abbiamo detto che l'ispirazione si manifesta sotto forma di immagini, anzi, per essere esatti, sotto forma di una immagine, che è comprensiva di tutte le altre. Chiamiamola immagine germinale. Gli artisti sanno di che cosa si tratta. Ad un tratto si profila davanti alla fantasia un volto, una figura, una scena. Essa ha qualcosa di comune con volti e scene della nostra esperienza, ma è al tempo stesso qualcosa di piú e di diverso. Fissiamo questa immagine ed analizziamola. Se essa è vitale deve possedere tutti i requisiti della realtà: deve essere situata in un certo luogo, in un certo tempo, con personaggi che abbiano « quella » realtà e non un'altra possibile. E l'azione che compiono è il risultato di tutto ciò che precede la premessa e di tutto ciò che segue Luchino Visconti illustrò a chi scrive l'immagine germinale di *Ossessione:* una grande strada bianca, sulla quale avanza un uomo che sostiene con le braccia, diritto, il corpo esanime di una donna, come una grande bambola inanimata. Le gambe di lei, lunghe, abbandonate, pesanti, strisciano sulla strada. Una calza allentata ricade sul polpaccio. La scena è realissima e tuttavia la simbologia è evidente: nel momento estremo della morte l'uomo realizza drammaticamente la vera natura della donna: una bellezza passiva e ingombrante, un legame che lo schiaccia e lo coinvolge in un destino senza via d'uscita. E quel tenerla verticale, diritta, è come un disperato tentativo di opporsi alla morte di lei, di rifiutarla. Sorretta con fatica da lui la donna procede rigida come il fantoccio che è sempre stata e come solo ora pienamente si rivela: un idolo che ha perduto il suo alone. Ecco, in una immagine, due destini umani, una storia, colta nel suo momento culminante, con tutti gli elementi che concorrono alla sua fatalità. Due personaggi. Qui assieme alla fantasia entra in giuoco l'immaginazione per stabilire i modi possibili in cui la vicenda si è svolta; e non importa un gran che se il traliccio può offrire varianti di struttura; l'importante è che i personaggi, frutto dell'ispirazione, siano vitali e siano loro a condurre l'azione e non l'azione a sollecitarli continuamente secondo un disegno preordinato. Ciò non

significa che l'immagine germinale debba restare isolata come un filugello attorno al quale va costruito il bozzolo; ché, al contrario, essa mette in vibrazione, come un diapason, immagini complementari, ciascuna delle quali attrae, con le sue valenze, altre immagini della stessa qualità. Sicché ad un certo punto noi ci troveremo in possesso di un vero e proprio album di immagini, che vanno ordinate secondo il ritmo particolare della vicenda, la cui radice fa parte dell'ispirazione, e secondo le leggi generali della rappresentazione drammatica.

Ed ecco sorgere una domanda pregiudiziale: esistono leggi generali della rappresentazione drammatica? Esiste cioè una tecnica del linguaggio drammatico?

Non è facile rispondere a questa domanda: giacché se noi intendiamo per tecnica una grammatica ed una sintassi preordinate, da adottare con sicurezza nella espressione di un'opera cinematografica, allora dobbiamo rispondere che esistono tante tecniche quanti sono gli artisti che le impiegano, anzi quante sono le opere in cui essi si esprimono, essendo la tecnica stessa un dato di ordine spirituale e non una materialità preesistente; il modo del raccontare, dell'articolare, varia da un artista all'altro a seconda della sua lunghezza d'onda, dei valori che piú gli stanno a cuore, del dato primario e insostituibile della sua personalità.

Ma se per leggi generali della drammaturgia noi intendiamo qualcosa di piú vasto e cioè la dialettica stessa della storia, allora chiunque racconti una storia, che è sempre un simbolo di tutta la storia, cioè di una organica concezione del mondo, non può sottrarsi alla legge che regola il corso delle vicende umane.

Intanto, quando si dice molto empiricamente che un film è la rappresentazione di un conflitto, si afferma una verità di seconda istanza; giacché, essendo la vita stessa nel suo svolgimento storico un tessuto di conflitti: tra bene e male, tra presente e passato, tra la materia e lo spirito, tra il diritto e la forza, sarebbe piú esatto dire, secondo una formula accreditata da secoli, che un film, come ogni altra forma drammatica, è la rappresentazione della vita. E della vita, infatti, ogni storia drammatica contiene i momenti essenziali: nascita, morte e resurrezione, sia quest'ultima considerata nel senso trascendente di rinascita nel regno mistico delle verità assolute, sia nel senso immanente di prender coscienza dei valori per i quali la vita è stata spesa. Tali sono infatti gli snodi strutturali dell'antica tragedia, che si articolava, dopo la necessaria esposizione, nella catastrofe e nella catarsi, cioè nella risoluzione pratica del conflitto e nella sua successiva risoluzione etica. Non per nulla i drammaturghi del medioevo credettero di aver scoperto per sempre nella nascita, morte e resurrezione di Gesù il canone della rappresentazione drammatica.

Naturalmente quando si parla di nascita, morte e resurrezione non bisogna prendere le parole alla lettera, pena il rischio di rifiutare codesta struttura, che abbiamo detto costante, al teatro comico. Per nascita noi intendiamo la nascita drammatica del personaggio, cioè la sua definizione nel tempo, nel luogo e nella situazione; per morte la risoluzione pratica del conflitto, che può anche essere positiva, può concludersi per esempio con una pacificazione, con un matrimonio; e tuttavia è la morte, cioè la fine della storia. Per resurrezione o catarsi, o purificazione, il senso etico di codesta risoluzione, ciò che nella vecchia commedia era espresso molto elementarmente dalla tirata finale, dalla « morale », e dal consiglio dato agli spettatori prima che definitivamente cali il sipario.

Osserviamo il *Giulio Cesare* di Shakespeare: per nascita noi intendiamo la presa di coscienza di Bruto della propria situazione e l'inizio del conflitto tra il suo amore per Cesare e il suo amore per la libertà; per catastrofe la morte di Bruto, per catarsi il nobile discorso di Antonio sulla sua spoglia. Questo tanto per comprenderci; giacché in realtà la catastrofe è già insita nel destino e nella condotta di Bruto è la catarsi nel modo della sua morte. Osserviamo *Tartufo;* la nascita è nell'infatuazione di Orgone per il falso devoto, la morte è lo arresto di Tartufo, la catarsi il risveglio di Orgone e la rivalutazione del degno Valerio. A volte la catarsi può essere sottintesa o per meglio dire contenuta nello sviluppo stesso della catastrofe: e nelle *Luci della città* di Chaplin la catastrofe è evidentemente l'incontro finale del protagonista con la ragazza che ha riacquistato la vista, il riconoscimento di un amore impossibile, il suo allontanarsi. La catarsi è nel sentimento di amarezza, di ingiustizia e di fatalità che accompagna quell'allontanarsi e quindi, implicitamente, in un riconoscimento di valori.

Questi della nascita, morte e resurrezione, sono i tre elementi fondamentali della struttura drammatica; rappresentano il ciclo completo di una storia. E tuttavia dalla nascita alla morte, cioè dalla impostazione di un conflitto alla risoluzione il passo è lungo, occupa il posto centrale, il piú vasto, di un'opera drammatica; è qui che il conflitto, dopo essersi dichiarato, si dilata, si acuisce, si precisa, fino a un passo obbligato che gli antichi chiamavano scena madre e noi non abbiamo alcuna ragione di chiamare diversamente. Anche qui il paragone con la storia ci sorregge puntuale: per il fatto stesso di esistere un uomo è in una posizione di conflitto; direi che nel momento stesso in cui diventa soggetto di valore, si determina cioè come uomo, entra in lotta contro ciò che nega l'idea di cui egli è il portatore. La negazione, cioè l'antagonista, può essere singolare o collettiva, può essere un uomo, una folla, un ambiente, la natura ostile.

Il protagonista cerca in ogni modo di risolvere il suo problema, sfuggendo, quasi per un istinto di conservazione, alle estreme conseguenze del conflitto. Ma a un tratto è con le spalle al muro, non ha piú via di scampo. Tutti gli elementi psicologici, ideologici, morali, che fino a questo momento hanno lievitato nella vicenda, ora finalmente si dichiarano senza possibilità di sfuggirne. E' il momento di raccoglimento in cui si riassumono le ragioni del dramma prima di scatenarne lo scioglimento. E' la dimostrazione che il conflitto è senza scampo e in cui tutti i giuocatori mettono le carte in tavola. Dopo la scena madre non sono piú possibili i dubbi sulla posizione dei contendenti. La posta è decisiva. E si mette in moto il meccanismo della catastrofe.

Giorgio Prosperi

Il cinema di Jean Cocteau

Per Jean Cocteau, scrittore, poeta, attore, dadaista, futurista, surrealista, insomma rivoluzionario a tutti i costi ed uomo d'avanguardia, il cinema si presenta, in parte, come occasione di una nuova esperienza artistica. Forse con un po' di infatuazione, secondo una caratteristica del suo carattere ben riscontrabile anche nella sua attività letteraria, ma sempre con chiari intendimenti polemici. Il che non impedisce, d'altro canto, di rilevare il difetto fondamentale di questo letterato che s'improvvisa cineasta: l'aver preteso di scoprire l'America, attaccandosi a certe formule già da tempo inventate e talvolta ampiamente sorpassate.

Il *dadaismo,* per esempio: esso può costituire un caso limite, in quanto, attraverso l'assoluta caotica libertà di *dada* è possibile raggiungere un'altrettale indipendenza di espressione cinematografica. Mentre, però, per la letteratura sussiste una ragione sufficiente a giustificare la rivolta del *dadaismo,* cosí come di tutti gli altri movimenti piú avanzati della cultura contemporanea, per il cinema queste ragioni non sussistono. La cosidetta avanguardia ha forse avuto una sua unica ragione d'essere: quella di dimostrare, com'è stato fatto — per esempio — da René Clair con *Entr'acte,* l'autonomia di un linguaggio costituita dal fluire delle immagini filmiche in successione dinamica, ed in funzione puramente evasiva ed *escapiste.* Ma siffatte esperienze d'avanguardia, che la storia del cinema ha già classificato, ripeto, possono avere avuto una loro giustificazione in un particolare momento storico; oggi invece, che siamo tutti d'accordo non solo nel riconoscere al cinema un suo linguaggio autonomo, ma nell'ammettere la sua esistenza come fatto d'arte, ci sembra che il persistere a voler baloccarsi con le immagini significhi essere un po' fuori del tempo, o, forse, tentar di coprire in tal modo la propria incapacità ed esprimersi piú concretamente.

Per Jean Cocteau, eterno *enfant terrible,* il cinema è rimasto,

come si vedrà, sulle posizioni di vent'anni fa,quelle che ancora gli consentivano di realizzare un'opera come *Le sang d'un poète.* Con l'attenuante, se vogliamo, di talune dichiarazioni programmatiche che dovrebbero testimoniare della serietà delle sue intenzioni, e della sua sincerità nel guardare al cinema come a una nuova scoperta tecnica capace di piegare ogni materia plastica e visiva. Citiamo da una pubblicazione di Jean Cocteau, a questo proposito, le seguenti affermazioni.

« Il cinematografo esige una sintassi. Questa sintassi non è ottenuta che dal concatenamento e dallo choc delle immagini fra loro. Niente di sorprendente che la singolarità di una sintassi che ci è propria (nostro stile) si traduca in una lingua visuale e che essa svii gli spettatori abituati alla scrittura delle traduzioni ermetiche o degli articoli dei loro giornali... ».

Ma poi aggiunge, come fosse pentito di aver riconosciuto al cinema un suo valore d'arte:

« L'arte cinematografica è un'arte di artigiano manuale. Un'opera scritta da un uomo e che un altro uomo porta sullo schermo non è che una *traduzione,* molto poco interessante per un vero scrittore. Perché l'arte cinematografica divenga degna d'uno scrittore importa che questo scrittore divenga degno di quest'arte, voglio dire che non lasci interpretare un'opera scritta dalla mano sinistra, ma si diletti delle due mani su quest'opera e costruisca un oggetto, di cui lo stile divenga equivalente al suo stile di penna. E' dunque normale che un uomo di tavolino e di penna si disinteressi dei film in ciò che lo concerne e non li consideri lo stesso come una propaganda del suo pensiero ».

Dove si vede la contraddittorietà di talune affermazioni e di alcune ammissioni. Il concetto di cinema come artigianato manuale, e quello piú singolare di *traduzione* cinematografica di un testo scritto meriterebbe un lungo discorso ed una serie di contestazioni, basate su esemplificazioni che sono alla portata di tutti. Ma sembra assai interessante il fatto che Cocteau non si ponga neanche lontanamente il quesito se un'opera scritta anziché tradotta sullo schermo possa essere *reinventata,* o come si usa dire oggi, *ridimensionata* mediante una sensibilità artistica particolare ed inconfondibile. Basti per tutti l'esempio di Bresson con il *Diario di un curato di campagna.*

Risulta del pari evidente che la sintassi cinematografica, la forma lessicale di un'opera d'arte qualsiasi, non è ragione sufficiente per qualificare quest'opera come prodotto artistico; altrimenti potremmo dire che una statua bene scolpita assume per questo solo fatto un valore d'arte, mentre è noto che non basta la sola forma a giustificare il valore di un'opera d'arte. Ma per Jean Cocteau, evidentemente, il problema fondamentale è quello di impossessarsi della nuova tecnica

(anche questo momento è indispensabile ai fini della creazione artistica, ma non totalmente sufficiente) e di adoprarla per le sue elucubrazioni intellettualistiche. Crede in tal modo di aver scoperto un nuovo mezzo per « fare dell'arte », di servirsi della pellicola impressionata come della macchina da scrivere o della stilografica, per i suoi giochi funambolici e calligrafici.

Egli porta sullo schermo le sue esperienze di scrittore; e bene gliene viene, in quanto ci consente di rilevare una volta di piú come il cinema non sia letteratura, e possa, semmai, talvolta esser scrittura poetica del tutto originale.

Ma l'osservazione, del resto, trova un'altra sua convalida quando si pensi che neanche la letteratura e la poesia sono prese da Cocteau sul serio, tanto è vero che egli limita quasi sempre le sue ambizioni ad impressionare, ad *épater le bourgeois,* mai liberandosi di quella sterile mentalità d'avanguardia che caratterizza certa letteratura francese di questi ultimi trent'anni.

Questo curioso poeta, che si avvicina al cinema carico di tutta una esperienza letteraria, gioca una carta importante e stupisce per il fatto di aver ideato delle opere cinematografiche che, pur con tutti i loro numerosi difetti, sono da tener da conto perché esprimono una interessantissima personalità artistica. Su ciò non crediamo vi sia alcun dubbio: un'opera di Cocteau è sempre interessante, perché incuriosisce, se non altro, la nostra sensibilità di spettatori a trovar qualche cosa di diverso da quello che possono offrire le opere di altri autori. E, del resto, non bisogna misconoscere i meriti di Cocteau; anche se non si possa condividere in pieno quanto scrive, nella sua prefazione ai colloqui con il poeta, raccolti in volume, André Fraigneau:

« Il est en effet, le premier grand poète à s'être interessé au moyen d'expression que peut devenir un film. Il en a appris la technique ou plutôt l'a réinventée à son usage personnel. Ainsi a-t-il crée une *poésie cinématographique,* qui s'ajoute avec éclat à la poésie de théâtre, de roman, à la poésie graphique ou chorégraphique dont il avait précédemment enrichi l'Art Français » [1].

Che altrettanto abbia fatto dell'arte cinematografica, resterà a vedere, quando si saranno esaminate le varie opere di Cocteau. Tuttavia ci pare si possa già ammettere in partenza che egli « con una fantasia pronta ad evocare immagini da tutto ciò che sente e vede, intuisce nel linguaggio cinematografico il mezzo espressivo che gli può permettere ogni audacia nella realizzazione di idee astratte. Mediante un processo esattamente opposto a quello letterario, qui, egli trova

---

[1] J. Cocteau: *Entretiens autour du cinématographe,* recueillis par André Fraigneau, ed. Bonne, Paris 1951.

nella combinazioni di immagini visive il mezzo per provocare con una specie di reazione sentimentale prevista in anticipo, il sorgere di una ritmica serie di idee. In tal modo la poesia si realizza in ogni singolo spettatore, diversa dall'uno all'altro, ma pur sempre fondamentalmente la stessa » ([1]).

Qui si vuole, evidentemente, parlare di un processo di avvicinamento fra l'autore e lo spettatore, processo che non si conclude per Cocteau, ma che rimane aperto ad ogni significazione e ad ogni suggerimento. E, del resto, analogo concetto espresse Eisenstein allorché disse che il cinema doveva « realizzare una serie di immagini composte in maniera tale da provocare un movimento effettivo il quale a sua volta dà origine ad una serie di idee. Dall'immagine al sentimento, dal sentimento alla tesi, ecc. ».

Ecco, quindi, spiegato in un certo senso il perché di un'ispirazione che sembra non oltrepassare i limiti della letteratura, estrinsecandosi soltanto nella provocazione di questo *choc* fra autore e spettatore. Il che appare sin nella prima opera cinematografica di Cocteau.

Ma per dimostrare anzitutto che cosa significhino le opere cinematografiche di Jean Cocteau, sia quale scrittore delle sceneggiature e dei dialoghi, sia quale regista delle sue creazioni letterarie, bisogna risalire alle origini e porre nella sua giusta dimensione l'entità di un fenomeno che non è il solo ed il meno clamoroso nella storia del cinema.

Le Sang d'un Poète

Molti, prima di Cocteau, avevano tentato quelle esperienze di avanguardia di cui ancora nel 1930 non era spenta del tutto l'eco. Anzi una certa rifioritura sarebbe venuta a caratterizzare questo periodo (e Vigo è un esempio postumo), quando il surrealismo non aveva ancora varcato le Alpi per giungere da noi in Italia. E Cocteau era stato, fra l'altro, anche surrealista; staccandosene poi ed agendo per proprio conto; mentre Buñuel, Clair, Chomette, Leger, Ruttman, Dalí e compagni avevano dato, ciascuno a suo modo, il contributo della loro intelligenza alla emancipazione del linguaggio cinematografico da ogni pastoia e da ogni compromesso spettacolare. Essi avevano fatto le loro esperienze in cui « privando gli avvenimenti del loro eccesso di senso comune, si liberava lo spettatore dalla necessità

---

(1) G. Boni: *Cocteau e la politica del film*, Ediz. Bocca, Roma.

di un giudizio, avvicinandolo all'emozione poetica ». Il tributo offerto dal cinema a quella poesia di forme ed immagini autonome è stato — bisogna riconoscerlo — assai notevole.

Il « surrealismo » aveva fatto i suoi fanatici, i suoi proseliti, e il manifesto che, nel 1924, André Breton aveva firmato, divenne il grido di rivolta del sogno contro la realtà, giacché il poeta doveva raggiungere un « Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctioment réel de la pensée ».

Questo concetto non è originale: a prescindere dal fatto che proveniva in linea diretta dal *dadaismo* il cui corifeo, Tristan Tzara, si era messo al bando del buon senso, il surrealismo prese da *dada*, aggiungendovi qualcosa delle teorie freudiane sui sogni; o poteva avere degli addentellati con un passato molto remoto, addirittura con i pittori « demoniaci » come Hieronimus Bosch, per esempio. Però « la concezione dell'arte in Bosch è sommamente logica, seppur talvolta paradossale e bizzarra, ed è per questo suo lato sottilmente intellettuale che da tanti è stata additata come la precorritrice di quelle correnti surrealiste che dovevano esplodere ed affermarsi in una epoca come la nostra, tanto dissimile da quella, eppure, per certi suoi aspetti etici, a cavallo tra due opposte maniere di affrontare la realtà sociale e spirituale » (1).

Il fondo surrealista, che Salvador Dalí ancor oggi propone al mondo come motivo di interesse sociale e spirituale, in Jean Cocteau appare assai evidente nella sua prima opera cinematografica.

« Si ha spesso l'abitudine — dice lo stesso poeta — di scrivere che *Le sang d'un poète* è ún film surrealista. La verità è che allorquando lo immaginai il surrealismo non esisteva ».

Che tale affermazione debba essere presa sul serio, non direi; il film può anche appartenere alla scuola del « surrealismo », ma è tanto e pienamente di Cocteau, e perciò impregnato di quel simbolismo ch'è caratteristico nell'opera letteraria del poeta.

Resta da dire per altro, che mai Cocteau poté agire in assoluta libertà ed indipendenza, quanto in questo film nel quale egli espresse pienamente la sua personalità d'artista. E questa indipendenza egli ottenne in grazia del mecenatismo del visconte de Noailles il quale gli commissionò il film, che sarebbe servito come *cadeau* per la moglie in occasione del di lei compleanno.

La sostanza simbolica, apparentemente sconnessa ed insignifi-

---

(1) Gillo Dorfles: *H. Bosch*, Ediz. Mondadori, pag. 155.

cante, è stata messa in rilievo dallo stesso autore, in una conferenza tenuta al Teatro Vieux-Colombier prima della proiezione di *Le sang d'un poète,* nel gennaio 1932. Egli cosí spiegò le sue intenzioni:

« La solitudine del poeta è cosí grande... che la bocca di una delle sue creazioni gli resta in mano come una ferita, che egli ama questa bocca, che egli ama se stesso, insomma, e si sveglia il mattino seguente con questa bocca impressa su di lui come un incontro del caso... ».

« Con *Le sang d'un poète* — soggiunge — ho provato a girare la poesia, come i fratelli Williamson hanno girato il fondo del mare. Si trattava di sprofondare in me stesso, nella mia notte la campana subacquea ch'essi calavano giú nel mare a grande profondità ». Intenzioni — come si vede — encomiabili e che dovrebbero conferire un motivo di piú alla poesia del film. Il quale, viceversa, risulta una sorta di ibrido, seppur interessante, compromesso fra la fantasia e la bizzaria.

« Che cosa rimane, a distanza di 20 anni, di *Le sang d'un poète?* si chiedeva George Sadoul (1). Le vestigia irrimediabilmente sorpassate di un tempo separato da noi da due epoche. Non si potrebbe parlare di testimonianze, sibbene di uno sproloquio, di un film realizzato un tempo da una piccola cricca divertente per le sue buffonate, le sue malizie, le sue truffe: gli ultimi salotti in cui conversavano gli ultimi uomini del mondo ».

Nel limite del suo tempo, e guardato perciò con una certa prospettiva storica, questo film denuncia un evidente simbolismo, e si avvale di taluni brani veramente originali e, dal punto di vista formale, perfetti, come la lezione di volo, ecc. Ma il decadentismo del tutto letterario che finisce con il sopraffare la sostanza larvatamente poetica del film (poesia *nel* cinema, come ebbe a dire qualcuno), ha spostato l'interesse ai trucchi, che sono usati in modo indubbiamente ingegnoso. Questo film, tuttavia, è la testimonianza precisa di una mentalità, di una ispirazione, di un modo di concepire la creazione poetica; parla sopratutto per la libertà del linguaggio avulso da ogni restrizione, ma a lungo andare, il simbolismo di cui è impregnato finisce con l'apparire un pretesto per dare giustificazione al gratuito, al falso, all'artefatto.

« Il film — aggiungeva Sodoul — è abbastanza caratterizzato da una decisa volontà di voltare le spalle ad ogni realtà del 1930, per compiacersi invece del narcisismo piú diretto e piú completo. L'immagine principale è quella di coloro i quali, seduti su un palco, applaudiscono il poeta che si suicida per non aver potuto vincere nel gioco delle carte, sia pure barando ».

---

(1) G. Sadoul: *Il surrealismo nel cinema* in « Filmcritica », marzo-aprile 1951.

Teatro filmato

Nei suoi citati « Entretiens » Cocteau ci parla pure di due *pièces* teatrali che egli trasferí sullo schermo, e che avrebbero dovuto esser la traduzione fedele di un modo per fissare la recitazione di buoni attori e tramandarla ai posteri.

« Devo ammettere — conclude — che le *Parents terribles* sono, cinematograficamente parlando, la mia grande riuscita. Volevo esprimere tre cose:
1°) fissare la recitazione di artisti incomparabili;
2°) pareggiare fra loro e guardarli in piena figura al posto di vederli in distanza, su una scena;
3°) mettere il mio occhio nel buco della serratura e sorprendere i miei *fauves* con il teleobiettivo ».

La concezione di Cocteau per quanto riguarda la trasposizione filmica di un'opera teatrale, merita un discorso a parte. E un discorso sul teatro filmato fa appunto André Bazin [1] quando accenna ad un *sur-théâtre cinématographique* a proposito di *Parents terribles.* Sostanzialmente egli riconosce in Jean Cocteau uno sforzo eccezionale per condensare nella realizzazione filmica l'essenziale dell'opera teatrale: « le fait dramatique de la claustration et de la cohabitation ». Non è piú il concetto di « ellipse de montage désormais classique » ma un « fait positif de mise en scène, auquel le cinéma n'obligeait nullement Cocteau et qui depasse par là même les possibilitée d'expression du théâtre ». Questa specie di ripresa filmata, anche secondo il Bazin, corrisponderebbe alla ripresa della *pièce* teatrale da un determinato punto di vista. E conclude:

« Au lieu de chercher comme ses prédécesseurs à dissoudre le théâtre dans un espace cinématographique contradictoire à l'essence même de l'oeuvre, aux conventions qui la fondent, il intègre au contraire le cinéma à la mise en scène théâtrale, il le fait entrer dans son jeu... ».

Ed è ancora una volta il gioco intellettualistico di Cocteau che si espande e si manifesta. L'intenzionalità di stabilire un punto di raffronto, sempre con il desiderio di *épater,* conduce l'autore Cocteau a credere di aver fatto ancora una volta una grande scoperta.

Il suo punto di vista rimane pur sempre un suo particolare punto di vista che non dà una soluzione al tanto discusso dilemma dei rap-

(1) A. Bazin: *Le théâtre filmé,* in « Sept ans de cinéma français », Paris, Editions du Cerf, pagg. 81-82.

porti fra cinema e teatro, ma risolve parzialmente il problema con una soluzione provvisoria e posticcia.

Quando non accade, come nell'*Aigle à deux têtes,* di trascurare addirittura le concezioni-base del linguaggio filmico e di piazzar la macchina da presa con lo scopo precipuo di illustrare un « centone » storico-sentimentale.

Ma il discorso sul teatro filmato, com'è evidente, impone una tutt'altra impostazione che esula dal campo prefissoci ed investe interessi culturali ben definiti e che non rientrano, per ora, nel nostro discorso. Poiché rimane sempre da tener presente che Jean Cocteau è un intellettuale con un suo particolare gusto, con una sua ben definita educazione estetica ed una sua personalità artistica; e perciò, a nostro avviso, l'interesse maggiore deriva dall'idea centrale dalla quale egli parte, mentre scarsa rilevanza possiede, invece, il risultato al quale egli perviene.

La Belle et la Bête

Il testo di questo film venne offerto da una favola scritta da M.me Leprince de Beaumont (nata a Rouen nel 1711 e morta presso Annecy nel 1780). E' interessante seguire, attraverso il diario di lavorazione del film, il processo di formazione e di sviluppo del lavoro e può essere di qualche utilità riportare qui per intero la prefazione di Cacteau per quanto si riferisce ai moventi della sua ispirazione.

« Si conosceva — dice — il tema proposto dal racconto di M.me Leprince de Beaumont, racconto sovente attribuito a Perrault, perché si avvicina a *Pelle d'asino,* sotto la prestigiosa copertina della Biblioteca Rosa.

Il postulato del racconto esige la fede e la buona fede dell'infanzia. Voglio dire che bisogna credervi all'origine e ammettere che cogliere una rosa possa trascinare una famiglia nell'avventura, che un uomo possa essere cambiato in bestia e viceversa. Questi enigmi rifiutano le persone grandi, pronte a pregiudicare, fiere del dubbio, armate di riso. Ma io ho l'oltracotanza di credere che il cinematografo, che mostra l'impossibile, rischi d'imporlo in qualche modo e di poter mettere una singolarità al plurale.

A noi, (voglio dire alla mia *troupe* ed a me profondamente fusi) spetta il compito d'evitare le inverosimiglianze che cozzano ancora prima contro l'inverosimile che contro la realtà. Poiché il mistero possiede ancora le sue leggi che sono quelle delle prospettive. Vi si può portar al primo piano ciò che è lontano, render lontano ciò che è vicino. Le linee di fuga vi sono impeccabili e l'orchestra ne è cosí

dolce che la minima falsa nota stona. Non dico ciò che ho fatto, ma ciò che conto di fare, nella misura del possibile.

Il mio metodo è semplice: non immischiarmi di poesia, essa deve venire da sola. Il suo solo nome sussurrato mi spaventa.

Io provo a costruire una tavola. A voi, infine, mangiarvi sopra, interrogarla o darvi fuoco » [1].

Come ben si vede, il senso è sempre il medesimo. E qui, poi, il gioco fra realtà e fantasia mi pare addirittura piú accentuato. Il tono « favolistico » della vicenda, quel po' di poesia che in essa avrebbe potuto esser espressa (e Cocteau esclude la poesia) assume un altro significato. Per il suo autore il film si presenta cosí com'è, senza tante pretese, senza intenzioni nascoste o particolarmente impegnative. Un gioco, anche stavolta; ma un gioco cui si prestava la grazia della favola di M.me Leprince, e la musica di Georges Auric, musica creata per immagini, per cui era impossibile a Cocteau « rompere un ritmo senza mancare di rispetto al compositore ».

Spiega, a questo proposito, l'autore stesso del film:

« In *Le sang d'un poète* avevo piazzato le sequenze musicali troppo vicino all'immagine, al fine di ottenere il sincronismo accidentale. Questa volta le rispetto, ma le dirigo. Ne risulta un *gioco,* capace di non far collimare musica con immagine, ciò che provocherebbe un pleonasmo, neutralizzando l'orecchio e l'occhio.

Affermerei la creazione di queste sincopi, dove l'immaginazione urta e si risveglia sopprimendo la musica su certi passaggi ».

Musica e immagini, immagine musicale, ritmo visivo-auditivo: sono tanti modi, questi, per definire un momento creativo, che fa sviluppare il film nelle sue istanze estetiche. Ma il film, nonostante le pompose affermazioni di Cocteau, non raggiunge quella poesia che avrebbe dovuto inevitabilmente avere.

Il significato del gesto d'amore, per cui la Bestia si trasforma in un bel giovane, la ricompensa finale a quella specie di cenerentola che è Belle, avrebbe potuto condurre a risultati ben piú umani e piú poetici. Ma il vizio di Cocteau è ancora evidente. Il suo cinismo, il desiderio naturale di impreziosire l'ispirazione a tutto danno della spontaneità e dell'umanità, fanno sí che la prova d'amore dello scrittore all'indomani dell fine della guerra, si limiti ad un messaggio fittizio, con una morale provvisoria e poco sentita.

---

[1] J. Cocteau: *La Belle et la Bête - Journal d'un film,* Edit. J. B. Janin, Paris 1947.

La sostanza è talmente frusta che il poco da salvare naufraga; mentre rimane il sapido piacere di creare un ambiente favolistico, irreale, nel quale rifugiarsi dagli orrori del dopoguerra. Ma il suo è un po' come il gesto dello struzzo.

L'ambizione scompare, ed è sommersa da un carico di motivi ornamentali pletorici, secondo un criterio ormai facilmente conoscibile ed afferrabile. Cosí Cocteau che avrebbe potuto, forse, darci una riprova sintomatica delle sue capacità artistiche, è rimasto ancora una volta imbrigliato in una casistica e nella dimostrazione di una tesi talmente pacchiana da diventar risibile.

La Belle et la Bête non contiene, se non nella trama leggermente modificata, il profumo dell'originale di M.me Leprince de Beaumont e quel modo settecentesco, quella sospensione quasi ipnotica dei personaggi che agiscono come ombre di un passato lontano e sepolto; tutto quello che è il fasto, il mistero, è di Cocteau, rimane suo frutto, frutto della sua intelligenza, con quella prepotenza sua propria di voler a tutti i costi assoggettare alla sua personalità ogni altro artista.

Il film non manca,tuttavia, di cose pregevoli, miste ad altrettante di un gusto assai discutibile; ma tant'è! Siamo abituati ormai ad accettare da Jean Cocteau tutto ciò che ci offre, non foss'altro perché ha il garbo di farci credere che ci offre un frutto molto prelibato. E non ci ha offerto, questa volta, che la storia di una rosa colta in un giardino incantato, in un castello incantato, di una tavola apparecchiata pure incantata, il tutto con la naturalezza di un bimbo un po' smaliziato che vuol convincere i genitori a credere alla Befana.

Dopo l'incontro con la favola, nelle sue peregrinazioni intellettuali alla ricerca di nuovi soggetti, Cocteau s'imbatte nel mito di Tristano e Isotta. Mito che ha una sua storia ben definita e che il cinema ha sfruttato in moltissime occasioni.

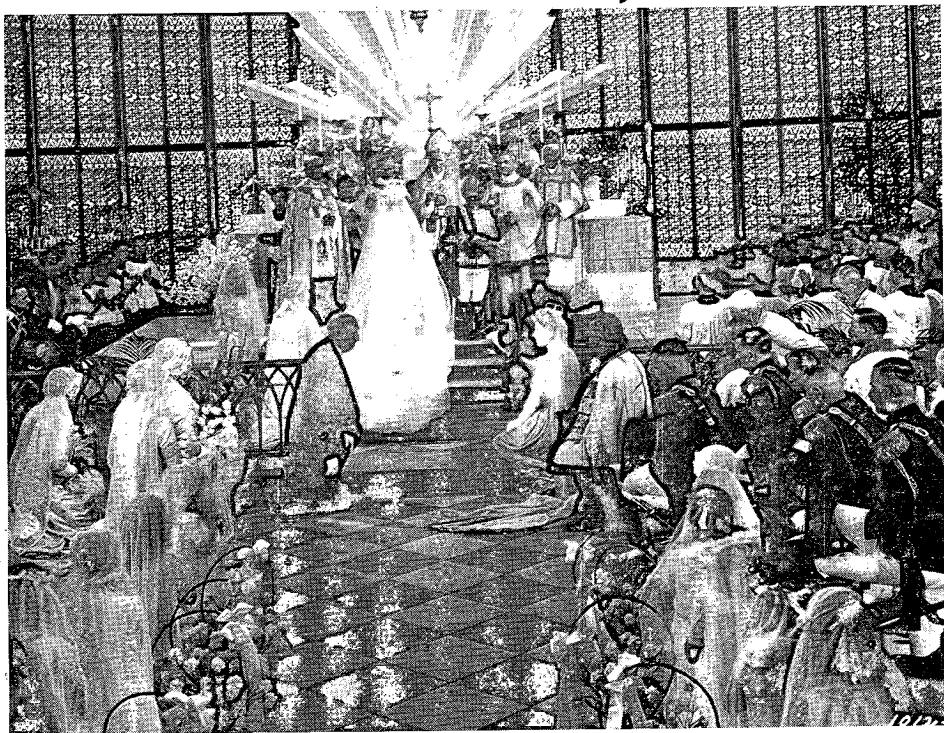
Il tema wagneriano dell'amore di Tristano e Isotta, ricreato attraverso la sensibilitá romantica di tutto un periodo, assume nelle mani di Cocteau, ancora una volta un significato simbolico.

Vorrei qui ricordare che, a proposito di questo mito, recentemente Barthelemy Amengual (1) risale attraverso le sue origini alle successive trasposizioni cinematografiche, originando il suo scritto da talune osservazioni che mi sembra utile riprodurre in riassunto. E ciò, del resto, è un motivo di piú per una intensificazione della indagine sui fatti che ispirano un autore, ed è utile a comprendere la necessità, il valore di alcune interpolazioni o interpretazioni soggettive di cui Cocteau,

---

(1) B. Amengual: *Il mito di Tristano e Isotta nel cinema*, in « Filmcritica », nn. 30 - 33 - 34.

ERICH VON STROHEIM: *Greed* (1923-24)

ERICH VON STROHEIM: *The Merry Widow* (1925)

ERICH VON STROHEIM: *The Wedding March* (1927-29)

ERICH VON STROHEIM: *Honeymoon* (1927-29)

del resto, è sempre stato prodigo nei suoi testi letterari. Perché il film, questa volta, non porta la firma di Cocteau, ma di Delannoy; il che non impedisce tuttavia di valutare quale sia stato l'influsso dello scrittore anche sullo stesso regista.

Tornando al mito, ricorderò che nel 1951 vi si è intrettenuto anche Roberto Paolella ([1]), partendo dalle stesse premesse di Amengual.

Il mito è antichissimo, risalendo al secolo XII, ma nel corso del tempo ha subíto notevoli mutamenti e rimaneggiamenti. Il filo conduttore tuttavia è rimasto pressoché inalterato; segno evidente che una tradizione orale preesisteva alla stesura in poesia e successivamente in prosa del « Romanzo di Tristano e Isotta ».

In *L'eternel retour* Cocteau si avvale del racconto per trasferirlo ai tempi moderni, dando naturalmente una sua interpretazione, per cosí dire, esoterica dei fatti e discostandosi dal mito non solo quale viene narrato dalla tradizione bretone del secolo XIII, ma financo da quella di Wagner.

L'Amengual, riferendosi al mito, enuncia una sua teoria, tratta da Denis de Rougemont, secondo la quale l'uomo, nell'epoca in cui prevalse l'eresia *catarina*, veniva considerato come un Dio decaduto e la vita su questa terra era il suo inferno.

Egli doveva, dunque, « rifiutando questa sua condizione terrestre, rifiutando il matrimonio e la procreazione, spiritualizzarsi al massimo con un'ascesa dolorosa, ritornare progressivamente alle sue origini, e, ritornando puro spirito e parte vivente della divinità, liberarsi definitivamente della materia nella morte, felice fusione con l'Uno increato ».

Il mito, quindi, partirebbe da questo presupposto. E' evidente del pari che questo concetto uniforma un determinato punto di vista, ma non giustifica la posizione di Cocteau nei riguardi del mito. Per Cocteau i presupposti sono diversi, ed il risultato rimane pur sempre quello caro alla sua personalità artistica che non si discosta di molto da un facile simbolismo intellettualistico.

Nella loro rapida scorsa sulla evoluzione del mito tanto Paolella quanto Amengual fanno piú volte riferimento alle stesure cinematografiche di situazioni analoghe a quelle di Tristano e Isotta, ma un cenno particolare a Cocteau non viene fatto.

Questi è partito ancora una volta con ambizioni assai rilevanti, la cui entità si può subito misurare già nella presentazione scritta del film e in quel titolo assai esplicativo. Ma gli elementi sono mutati in modo tale da rendere irriconoscibile la prima fonte dalla quale egli ha attinto.

([1]) R. Paolella: *Il mito di Tristano e Isotta nella storia del cinema,* in « Bianco e Nero », XII, 1, gennaio 1951.

Tristano non è l'eroe vincitore del gigante Morholt, e non è nemmeno tanto triste come il suo nome vuol indicare. Il Tristano di Cocteau è un giovane gagliardo, che fa dello sport, e l'Isotta moderna è una specie di creatura indefinita, un « fiore del fango » che vive in un ambiente impreciso, fra il bene ed il male.

C'è, in piú, la sinistra figura del mostriciattolo, che crea tutta un'atmosfera di tortuosa involuzione e che fa quasi da contrappunto al candido amore dei due giovani. La separazione fra il bene e il male non appare cosí netta come nel manicheistico testo originale.

Il mito si sviluppa, dunque, in un ambiente non bene definito, sulle coste brettoni, e si snoda in una contrapposizione fra due mondi: quello borghese-aristocratico in comune alleanza e quello puro, incantato e candido dei due innamorati che intendono reagire alla convenzionalità. Rimane tuttavia presente quell'alone romantico che contraddistingue la vicenda fin dalle sue origini, inteso il romanticismo nel suo significato semantico di *Sturm und Drang:* impeto e passione che sfociano nella inevitabile tragedia e, nel film, assumono il significato di un simbolo tanto piú evidente in quanto proviene da un tesoro di esperienze di cui Cocteau coglie la miglior parte. Una parte, perché il film, per la sua reale dimensione simbolica, finisce con l'esser opposto a quello che è il mito nella sua forma autentica. I due protagonisti, la Sologne e Marais, son piú che due simboli però: sono il risultato di una concezione « sofisticata » di un determinato mondo, di una particolare atmosfera. Si è voluto quasi vedere, in questo film, il Cocteau creatore di un mito razzista, che ha i suoi addentellati con le teorie naziste (e non per niente qualcuno ha rilevato il particolare che il film è stato prodotto durante il periodo dell'occupazione tedesca) e si è voluto, per converso, riconoscere in esso una forma esemplare, degna addirittura di esser paragonata al miglior cinema nordico.

A noi sembra, però, che il risultato sia in definitiva piuttosto modesto anche questa volta, pur se qualche ampio brano si possa salvare, in virtú sopratutto di una fotografia ben illuminata e talvolta funzionale, e se si possa anche parlare, per alcune sequenze, di ritmo drammatico e di tensione esemplari. Ma c'è carenza di visione unitaria, e sopratutto manca l'unità *mitica* di un tema che avrebbe potuto offrire il destro al suo autore per produrre un'opera di reale ed autentica poesia.

Il mito di Orfeo

Il senso della mitologia non abbandona Cocteau, il quale, sentendosi novello Orfeo, abbraccia in un sol palpito l'amore dell'uomo per la musica e la poesia, e narra la vicenda di un nuovo amante, in stile ventesimo secolo, nella sua ultima opera che si riallaccia, in un certo

senso, a *Le sang d'un poète.* Lo afferma lo stesso autore allorché dice che con *Orphée* egli riannodò, a venti anni di distanza, un discorso fatto con *Le sang d'un poète; Orphée,* « dove orchestravo in qualche modo il tema, suonato allora con un dito ».

Ed in effetti si può benissimo riconoscere una certa continuità tematica tra le due opere. Per *Orfeo* Cocteau tuttavia non poté godere della libertà che aveva avuto nel primo film: difficile al giorno d'oggi trovare un mecenate come il visconte di Noailles. E si adattò, quindi, ad una specie di compromesso fra spettacolo ed opera d'arte.

La vicenda tramandata dal mito è modificata e manomessa, per cui risulta molto difficile seguire l'autore in questa scorribanda fantastica. Egli non si discosta da quel suo innato piacere di sbalordire, di spaziare nel campo dell'inverosimile e di mettere a soqquadro, talvolta, il buon senso. La macchinosità, la complessità dell'ispirazione e il trasferimento del personaggio del mito in una concezione del tutto moderna, sono gli elementi caratteristici della poetica di Cocteau, ed in questa tragedia tutto si svolge secondo le caratteristiche fin qui esaminate. L'inserimento di Orfeo ed Euridice, nonché quello non meno problematico del vetraio Heurtebise, e quelle notevoli varianti, non prive di un loro fascino e di una loro audacia, costituiscono il punto d'incrocio con tutta l'esperienza di Cocteau, di un artista, cioè, che lascia aperto sempre uno spiraglio alle sue macchinose trovate. Le quali sono, però, dei puri giochi privi di una loro giustificazione, giochi che Jean Cocteau svolge senza riguardo, sul ritmo sempre uguale delle sue invenzioni extra-poetiche, cariche di una simbologia spesso confusa (come per il personaggio di Heurtebise, che poi risulta essere l'angelo custode), e di una sottile trama nella quale si accavallano e si sovrappongono spesso circostanze, elementi compositi ed in contrasto. Si veda, ad esempio il finale del film, e quel accavallarsi del soggettivismo autobiografico. Perfino l'impiego della musica non ha una sua precisa fisionomia estetica.

« Per *La Belle et la Bête* — egli dice — la musica di Georges Auric è fatta per *immagini.* Mi era dunque impossibile rompere un ritmo senza mancare di rispetto al compositore. La musica era considerata cosí bella che si ebbe a dire che Auric, avversario della musica esplicativa, ebbe volontariamente usato il metodo dei contrasti. Per contro in *Orphée...* usai di fronte al mio collaboratore delle libertà irrispettose.

« Registrai la sua musica senza immagine (al cronometro) e collocai, per esempio, lo *scherzo,* scritto per la scena comica del ritorno alla casa, sull'inseguimento attraverso la città deserta. Meglio. Registrai il pianto di Euridice, di Glück, contando di non servirmene che per la radio dello chalet, tagliai la musica di Auric alla prima entrata di

Heurtebise presso Euridice, e, accorgendomi che la prima e l'ultima nota di Glück corrispondevano con la prima e l'ultima immagine di questa scena, profittai lentamente di questo piccolo prodigio. Piccolo prodigio assai frequente presso coloro che non calcolano che per istinto ».

Dal criterio con cui si inserisce la musica nel contesto del film, ci sembra, per inciso, di scoprire i limiti entro i quali si muove l'esperienza cinematografica di Cocteau. Egli ha raggiunto ormai una sua posizione che molto spesso non collima con la piú rigorosa ortodossia estetica, quale può essere intesa da critici e teorici, e che non corrisponde in molti punti alla piú accreditata saggistica sul cinema. Opinioni comunque, quelle di Cocteau, interessanti, e che chiariscono la posizione polemica di lui, sempre alla ricerca di motivi e di temi da sviluppare secondo una sua partcolare sensibilità.

Ma tale posizione fa parte del bagaglio di Coctean, di quel Cocteau che « ha introdotto, per proprio uso e consumo, un'utile variante al mito di Narciso. Ha inventato, diremmo, il *Narciso trasformista*. Quando lo specchio in cui si mira sta per assorbirlo e diventargli fatale Cocteau mette una nuova veste. Affoga non se stesso, ma la veste antica » [1].

Questo è il poeta che credette di scoprire un nuovo linguaggio poetico, e a distanza di anni si è accorto, invece, di una cosa: che la sua « andatura morale essendo quella d'un uomo che zoppica, un piede nella vita ed un piede nella morte » affronta il tema pervenendo ad un mito « dove la vita e la morte si affrontano ».

Il valore autobiografico di *Orfeo* è evidente. Il tema del mito rinnovato in un clima attuale, secondo la consueta simbologia, porta all'esasperazione di una sorpassata avanguardia. E qui sorge l'equivoco fondamentale. *Orfeo* si riallaccia, è vero, a *Le sang d'un poète,* ma accidentalmente, cioè appare come un particolare momento dell'autobiografia del suo creatore. Nel primo film di Cocteau, il poeta che cerca l'ispirazione, il dramma di questa ricerca; nell'ultimo film si affaccia un problema assai importante dal punto di vista spirituale, in quanto l'autobiografia si sposta nel campo minato della problematica sulla morte e sul libero arbitrio. E Cocteau affronta il problema come lo sa fare un letterato che adoperi penna e matita; la macchina da presa diventa solo un mezzo per portare al centro del problema la singolarità del suo autore. Egli infatti sente di dover narrare non piú delle storie impersonali, fantastiche, banali, gratuite, spettacolari, ma vicende che si attagliano perfettamente al suo mondo ed alla sua natura di artista. Ed allora *Orphée* può esser forse rettamente inteso come una illu-

---

[1] G. Debenedetti: *Saggi critici*, pagg. 96, Ediz. Mondadori.

strazione esplicativa, fatta da Cocteau a distanza di venti anni, di questa frase del suo *Secret professionnel:*

« Le poète ne rêve pas: il compte. Mais il marche sur des sables mouvantes, et quelquefois sa jambe enfonce dans la mort ».

Francesco Dorigo

Filmografia

1930 - LE SANG D'UN POETE - *Soggetto, sceneggiatura, regia:* Jean Cocteau - *Fotografia:* George Périnal - *Scenografia:* Jean-Gabriel D'Eaubonne - *Musica:* George Auric - *Attori:* Lee Miller, Pauline Carton, Odette Talazac, Enrique Rivero, Jean Desbordes, Fernand Dichamps, Lucien Jager, Férial Benga, Barbette - *Produzione:* de Noailles.

1942 - LE BARON FANTOME - *Soggetto e regia:* Serge de Poligny - *Dialoghi:* Jean Cocteau - *Sceneggiatura:* Serge de Poligny, Louis Chavance - *Fotografia:* Roger Hubert, Marc Fossard - *Costumi:* Christian Dior - *Arredamento:* Jacques Krauss - *Musica:* Louis Beydts - *Fotografia di scena:* G. R. Aldo - *Attori:* André Lefaur, Odette Joyeux, Jany Holt, Alain Cuny, Gabrielle Dorziat, Alerme, Aimé Clariond, Claude Sainval, Marie Magali, Diener Peres, Marguerite Pierry - *Produzione:* Consortium J. Sefert-A. Frapin.

1943 - L'ETERNEL RETOUR - *Soggetto, sceneggiatura, dialoghi:* Jean Cocteau - *Regia:* Jean Delannoy - *Fotografia:* Roger Hubert - *Musica:* Georges Auric - *Fotografo di scena:* G. R. Aldo - *Attori:* Madeleine Sologne, Jean Marais, Junie Astor, Jean Murat, Roland Toutain, Piéral, Jeanne Marken, Jean d'Yd, Alexandre Rignault, Yvonne de Bray - *Produzione:* André Paulvé.

1946 - LA BELLE ET LA BETE - *Soggetto:* basato sull'omonimo racconto di Madame Leprince de Beaumont - *Sceneggiatura, dialoghi, regia:* Jean Cocteau - *Fotografia:* Henry Alekan - *Musica:* Georges Auric - *Arredamento:* Moulaert - *Costumi:* Christian Bérard - *Assistente alla regia:* René Clement - *Fotografo di scena:* G. R. Aldo - *Attori:* Josette Day, Jean Marais, Mila Parely, Nane Germon, Michel Auclair, Marcel André - *Produzione:* André Paulvé-Discina.

1947 - RUY BLAS - *Soggetto:* basato sull'omonimo dramma di Victor Hugo - *Sceneggiatura e dialoghi:* Jean Cocteau - *Regia:* Pierre Billon - *Fotografia:* Michel Kelber - *Musica:* Georges Auric - *Scenografia:* George Wakhevitch - *Costumi:* Escoffier - *Attori:* Danielle Darrieux, Jean Marais, Gabrielle Dorziat, Marcel Herrand, Alexandre Rignault, Paul Amiot, Gilles Queant, Jone Salinas, Giovanni Grasso, Charles Lemontier, Lurville, J. Berlioz, P. Magnier - *Produzione:* André Paulvé, Georges Legrand.

1948 - LES PARENTS TERRIBLES - *Soggetto:* basato sull'omonima commedia di Jean Cocteau - *Sceneggiatura e regia:* Jean Cocteau - *Fotografia* Michel

Kelber - *Musica:* Georges Auric - *Scenografia:* Chistian Bérard - *Arredamento:* Guy de Gastine - *Attori:* Josette Day, Jean Marais, Yvonne de Bray, Marcel André, Gabrielle Dorziat - *Produzione:* Alexandre Nouchkine, Francis Cosne.

1949 - L'AIGLE A DEUX TETES - *Soggetto:* basato sull'omonima commedia di Jean Cocteau - *Sceneggiatura e regia:* Jean Cocteau - *Fotografia:* Christian Matras - *Musica:* Georges Auric - *Scenografia:* Christian Bérard - *Arredamento:* George Wakhevitch - *Costumi:* Escoffier, Zay, Bataille - *Attori:* Edwige Feuillère, Jean Marais, Jean Deboucourt, Sylvia Monfort, Jacques Varennes, G. Queant, Abdallah, M. Mazyl, E. Stirling, Yvonne de Bray - *Produzione:* Ariene Films, Sirius Films.

1950 - ORPHEE - *Soggetto, sceneggiatura, regia:* Jean Cocteau - *Fotografia:* Nicolas Hayer - *Musica:* Georges Auric - *Scenografia:* Gabriel d'Eaubonne - *Costumi:* Escoffier - *Attori:* Maria Casarès, Jean Marais, François Périer, Marie Déa, Henry Crémieux, Juliette Greco, Edouard Dermithe, Pierre Bertin, Jacques Varennes - *Produzione:* André Paulvé-Discina.

* * *

Una deviazione del cinema italiano: il bozzettismo

Da un paio d'anni a questa parte, il cinema italiano va rivelando un crescente indirizzo bozzettistico. Si va infatti sempre piú diffondendo nei nostri film un certo gusto della scenetta di genere, della pennellata dialettale, un modo di guardare per effetti pittoreschi, per lo piú, basati su un superficiale folclorismo.

In realtà, questa fioritura bozzettistica sembra inserirsi nel processo di decadenza di certa ispirazione neorealistica, che nel colorismo schematico del bozzetto trova appunto un ingrediente ideale per la confezione di quel realismo esteriormente spettacolare che va oggi per la maggiore e che appare ormai ben lontano dal nucleo originario della corrente neorealistica.

Il fenomeno è senza dubbio allarmante. Tutta la piú recente produzione rivela infatti elementi bozzettistici piú o meno accentuati. Il caso piú cospicuo appare quello di De Sica, il regista che piú di ogni altro, fra noi, aveva finora puntato ad un'immagine assoluta dell'uomo, il quale, in *Stazione Termini*, si arrende senza combattere al macchiettismo zavattiniano. Anche Visconti, altro regista che in *Ossessione* e in *La terra trema* aveva colto un'umanità universale, cede in *Bellissima* a un pittoresco retorico da cui riesce a sollevarsi solo per brevi ed eccezionali momenti (per esempio nella scena sul greto del fiume).

Dietro ai maggiori, altri dei piú significativi registi italiani cedono a suggestioni analoghe. De Santis evade volentieri dal suo realismo epico per una certa inclinazione della macchietta dialettale, forse innata in lui (è di Fondi), ch'egli complica tuttavia con sofisticate intuizioni decadentistiche e con ricercati ideogrammi sociali *(Non c'è pace fra gli ulivi, Roma ore 11, Un marito per Anna Zaccheo)*. Anche Lattuada indulge in *Il cappotto* e soprattutto in *La spiaggia* ad un bozzettismo che cela abortite ambizioni simbolistiche e satiriche. Tra i giovani registi, Lizzani e Fellini sembrano particolarmente sensibili al richiamo di un bozzettismo che, per il primo, si presenta sotto le lusinghe del documento sociale, per il secondo, della polemica di costume.

Altri, pur non avendo un temperamento specifico in tal senso, rivelano un'inclinazione cronica a lasciarsi attirare da un bozzettismo convenzionale e spettacolare. E' il caso di Blasetti, che in tutta la sua opera, in omaggio alla teoria della collaborazione creativa, ha fatto ampie concessioni ad un macchiettismo che, se trova forse riscontro in certi suoi atteggiamenti esterni (gli stivaloni), sembra tuttavia lontano dalle qualità drammatiche e intimistiche della sua piú autentica personalità.

Particolarmente significativo ci sembra il caso di *Prima Comunione,* in cui il nucleo introspettivo della storia, di toccante umanità e forse particolarmente congeniale alla sensibilità del regista, risulta, per effetto di suggerimenti scenaristici, sviato in una girandola di macchiette. Per ragioni analoghe, nei suoi due recenti « Zibaldoni », la ricerca di nuovi modi di racconto, che costituiva forse l'istanza prima e interessantissima dell'esperimento, viene elusa in soluzioni narrative desunte dagli schemi di un trito bozzettismo letterario, non immuni da esigenze commerciali, che niente apportano alla tecnica del racconto cinematografico.

Anche l'opera di Zampa appare in gran parte viziata da concessioni bozzettistiche che si sovrappongono perniciosamente ad un'autentica attitudine moralistica e satirica. Si veda, p. e., *Anni facili* con quell'adunata di squadristi, giocata tutta su toni farseschi esteriori: ben altri accenti, piú soffertamente umani, si potevano trarre dalla satira del fascismo (pensiamo solo al senso tutto animale e fisico della sua stupidità).

Buona parte della respansabilità dell'attuale inflazione bozzettistica ricade, a nostro avviso, sulla lezione di Zavattini, il quale sembra per altro portarla a cuor leggero. Piú di ogni altro egli ha forse contribuito, specialmente in questi ultimi tempi, a lanciare un certo gusto della macchietta pittoresca, del frammento di colore: ieri sul piano d'un umorismo campaniliano, oggi su quello d'un fotografismo socialoide.

C'è però anche il caso d'un bozzettismo positivo (pur nell'ambito dei suoi limiti), perché naturale e sentito, come quello di Castellani e di De Filippo. Il primo raggiunge risultati che sono fra i piú felici del cinema italiano, proprio perché rimane coerente alla sua inventiva autenticamente bozzettistica e riesce a enuclearla in una struttura narrativa peculiare. In *E' primavera* e in *Due soldi di speranza* il bozzettismo si fa stile; uno stile che nella sua sincerità conquista una sua validità realistica e si inserisce, sia pure lateralmente (e forse solo temporaneamente), nella corrente neo-realistica.

Il bozzettismo di Eduardo De Filippo rimane invece troppo legato ad una suggestione letteraria e scenica, ma tuttavia conserva, entro

questi limiti, una sua immediata e sentita freschezza dialettale, forse perché, come ha osservato Claudio Varese ([1]), egli « ...può usare il dialetto correndo molto meno rischi d'un altro regista, perché il dialetto è in lui un linguaggio, una cultura, non un'entusiastica, piacevole e ingegnosa curiosità come in altri ».

In realtà, il bozzettismo rappresenta, nel cinema italiano, un vecchio filone che risale a certi filmetti dei primi anni del secolo e che trova le sue origini in una specifica tradizione culturale. Esso si rifà a certo gusto che fu caratteristico dell'Ottocento e del primo Novecento italiani (Fucini, Di Giacomo, Bersezio, Dall'Oca Bianca, ecc.) e che ancora non molti anni fa trovò una coerente sistemazione nel mito di « Strapaese ». Sono appunto questi precedenti che contribuiscono, meglio di ogni altro elemento, a definire il significato dell'attuale tendenza bozzettistica, specialmente nei riguardi del neorealismo. Nella storia del cinema italiano e, piú generalmente, della cultura nazionale, il bozzettismo adempie infatti ad una funzione che è esattamente opposta a quella esercitata dal neorealismo.

La vitalità e la risonanza di « Strapaese » erano in funzione d'un clima essenzialmente provinciale che il fascismo contribuí a rafforzare con l'isolamento cui costrinse il paese. Il neorealismo fu appunto il tentativo, non integralmente riuscito, di superare questo clima. Ciò risulta vero sopratutto nel cinema, dove le ricerche, piú o meno coscienti, d'un Visconti e d'un Rossellini tendevano sostanzialmente ad aggiornare il nostro cinema — sulla base di un'originale ispirazione indigena — ai risultati d'una cultura mondiale (non solo cinematografica) che fino ad allora ci era rimasta in gran parte estranea. Visconti, in *Ossessione,* riscoprí la « bassa » padana attraverso Cain. Rossellini e Amidei raccolsero, in *Paisà,* la lezione narrativa di certo Dos Passos.

Ed è significativa, secondo noi, che la reazione piú decisa e piú proficua all'isolamento provinciale sia partita proprio dal cinema che era quello che di tale isolamento aveva maggiormente sofferto: infatti, nell'Italia del 1940, molti pittori studiavano Picasso, ma quanti registi, eccetto Visconti, studiavano Jean Renoir? Insomma, se col neorealismo il nostro cinema ha potuto raggiungere quella validità poetica che sappiamo e imporsi a una risonanza e a una diffusione mondiale, ciò è dovuto proprio al superamento dei suoi limiti provinciali, allo spostamento dei suoi interessi dallo schizzo macchiettistico al dato d'una totalità umana.

Il bozzettismo odierno, riallacciandosi al substrato provinciale anteriore al neorealismo, costituisce quindi un momento di involuzio-

---

[1] Claudio Varese: *Involuzione dialettale del cinema italiano,* in « Letteratura », n. 1, gennaio-febbraio 1953.

ne nella storia del cinema italiano. Osservava già qualche mese fa il Varese [1], con acuta intuizione: « Non vorrei che ancora una volta sotto il travestimento del film realistico, indirizzato o meno a destra o a sinistra, riapparisse l'*Italia Barbara* di Malaparte e di Strapaese, una forma di provinciale compiacimento e autoesaltazione di una costruita scenografia dialettale ». C'è da chiedersi addirittura se l'attuale espansione bozzettistica non segni — o quanto meno non annunzi — il tramonto del neorealismo. E' sopratutto preoccupante, come sintomo, l'involuzione di quel Visconti che alla genesi del neorealismo aveva dato un contributo decisivo, anche se indiretto. Il fatto che con *Bellissima* egli abbia lavorato in direzione contraria a quella di *Ossessione* deve forse intendersi che la parabola è ormai chiusa?

Ma l'aspetto piú grave del fenomeno ci sembra non sia tanto il bozzettismo in se stesso, quanto l'interpretazione strettamente realistica che di esso va oggi per la maggiore. Sotto il segno della « tipicità » (parola fatale nella quale sembra condensarsi la quintessenza di certa estetica *progressiva*), si tende oggi da parte di registi e di critici ritenuti autorevoli a qualificare il bozzettismo (nella sua accezione di generico folclorismo *popolare* e dialettale) come la piú genuina essenza del neorealismo, come il coronamento del suo sviluppo storico. L'equivoco è evidente e trova la sua origine nella confusione che ha sempre accompagnato certa indagine critica sul neorealismo, impostata per lo piú in termini di genere o di casistica politica, cioè comunque di crasso contenutismo. In tali termini non è difficile scambiare una macchietta alla De Filippo per un documento sociale. E' chiaro che su questa via si giunge a capovolgere non solo il senso del neorealismo, ma anche la sua funzione nella storia della cultura nazionale. Scriveva recentemente Carlo Lizzani, a proposito del suo film tratto dalle *Cronache di poveri amanti* di Pratolini: « La nostra cultura attuale, quella vera, quella non inquinata dall'accademia e dalla retorica è tutta intrisa di succhi regionali » [2]. Noi crediamo invece che la caratteristica positiva del nostro attuale momento culturale consista proprio nel contrario, cioè nel superamento del regionalismo dialettale, del particolarismo pittoresco, in una ricerca piú universale. E' esattamente quello che fece il neorealismo. Visconti, in *La terra trema*, superò il dialetto in quanto tale per farne « la lingua dei poveri », strumento stilistico ed elemento umano universale, come la parlata aspra di *L'uomo di Aran*.

---

(1) Id. ib.

(2) Vedi: Aldo Paladini: *Non riescono ad entrare nelle scuole gli anni difficili di Via del Corno*, in « Cinema Nuovo », n. 23, 15 novembre 1953.

Merita di rilevare che il film di Lizzani risultò poi tutt'altro che dialettale, cosí come non era dialettale il romanzo di Pratolini.

Questo è secondo noi il senso evolutivo della cultura italiana, quella vera; questa la lezione d'un Ungaretti o d'un Montale che rifiutarono Carducci e perfino Pascoli, perché troppo legati a un momento e a un luogo, per rifarsi a Leopardi e si innestarono nella grande lirica europea, da Eluard a Eliot, su, fino a Baudelaire, in cerca di un'essenzialità umana universale; per tacere di Quasimodo che rivisse addirittura la lirica greca. Non diverso è, in fondo, il senso del processo di maturazione della cultura nazionale, iniziato all'indomani dell'unificazione del paese, processo unitario che non poteva tendere che al superamento, non già alla somma, delle varie culture « regionali ». Questo processo è ancora in atto; in esso si inseriscono ancor oggi certe forze fra le piú vive e le piú giovani dell'arte italiana, fra cui proprio un Pratolini o, per fare un altro nome su cui si specula spesso e a torto, un Brancati.

Alla base dell'interpretazione neorealistica del bozzettismo, c'è, a nostro avviso, prevalentemente un movente politico che si identifica nella rispondenza della tematica bozzettistica a quel populismo folcloristico in cui sembra esaurirsi l'assunto di certa critica *impegnata*. Per questa ragione, i film piú ricchi di ambizioni sociali e politiche (quelli che ottengono dalla critica suddetta i maggiori riconoscimenti in tal senso), in effetti ci restituiscono un *realtà italiana* che nonostante qualche frase antigovernativa, non fa che ripetere certa vieta retorica mandolinistica (vedi specialmente De Santis), già prediletta dai cinematografari di Hollywood.

Comunque, qualunque sia la sua genesi, è certo che all'espansione del fenomeno bozzettistico fino alle sue proporzioni attuali ha contribuito in modo determinante la moda conformistica che vige nel cinema italiano e specialmente in quella classe degli scenaristi che pare assommi oggi le maggiori responsabilità creative. Inoltre, sembra che il bozzettismo piaccia al nostro pubblico, che mostra di divertirsene, forse perché vi trova copiose occasioni a quei commenti ad alta voce che per molti milioni di spettatori nostrani costituiscono lo specifico dello spettacolo cinematografico. In fondo, nel bozzettismo, e specialmente nel macchiettismo dialettale, il nostro pubblico, specialmente quello di certa periferia romana, sembra compiacersi di una sua « verve » strafottente e rumoristica che tende a considerare il rutto come una battuta di spirito e lo scappamento aperto come uno sport nazionale. Il fenomeno si presterebbe a considerazioni non del tutto incoraggianti nel campo del costume; ma sarebbe un altro discorso.

Secondando queste inclinazioni del pubblico, i produttori indulgono anche loro — per ovvie ragioni — ad un gusto del genere. Il dialetto invade sempre piú i nostri schermi, con crescente fastidio delle

platee, specialmente di quelle non romane (si ricordi il clamoroso fiasco di *Bellissima* alla « prima » milanese). In *Mare crudele* ci è toccato udire un nocchiero di S. M. Britannica dare un ordine con impeccabile accento ligure. A quando un Amleto « popolare » con Polonio che parla nel dialetto di Campobasso?

Franco Venturini

Il grande Doug o la quintessenza dell'americanismo

Verso gli ultimi mesi del 1917 sulla rivista « Photoplay » apparve una nuova rubrica dedicata a problemi di vita sana e recante la firma di uno dei piú popolari divi del periodo: Douglas Fairbanks.

In essa si leggevano consigli come questi: « Sii pulito di corpo e di mente. Il male peggiore, forse, è il troppo bere... Personalmente non ho mai assaggiato un liquore. E' stata l'influenza di mia madre. Quando avevo otto anni le promisi che non avrei mai bevuto ».

Con questa sua colonna, alla quale doveva rimanere fedele per lungo tempo, il Fairbanks seguiva, parallelamente, due scopi distinti ove al più scaltro senso pubblicitario si univa il desiderio di presentare se stesso, di giungere alla spiegazione, intimistica e « bon enfant » del suo personaggio, di fare in modo che il grande pubblico venisse a conoscenza, attraverso le sue parole, di quei principi basilari che informavano la sua vita, e per proiezione, la vita delle figure da lui create, e che in ultima analisi altro non erano, e non dovevano essere, che quegli stessi principi che avrebbero dovuto regolare la vita di ogni sano e puro cittadino americano.

Oggidí non vi è attore che, per una ragione o per l'altra, non abbia dato i suoi decisivi pareri su varii e complessi problemi, ma a quell'epoca il procedimento appariva nuovo, non privo d'una sua ingenua originalità e che, proveniente da un attore che aveva già creato un personaggio d'una portata quasi, se non, universale, manteneva intatta tutta la sua freschezza.

Col Fairbanks, infatti, nasceva sullo schermo americano una figura tipicamente « yankee », per molti versi originale, socialmente definita — anche se a lungo andare essa verrà ad arricchire la tipologia mitologica del cinema hollywoodiano — dotata d'un dinamismo, d'una gioia di vivere talora inumana, sprizzante la gioia di vivere da tutti i suoi pori e che, pur avendo i suoi precedenti letterari — scriveva il Delluc che la lettura d'un qualsiasi romanzo del Dumas

gli faceva, quasi incosciamente, rievocare la figura del Fairbanks — aveva saputo rimanere strettamente moderna, tutta « ventesimo secolo » e sopra ogni cosa, puramente e decisamente americana.

Se in Europa il ricordo di Doug, quello dell'ultimo periodo storico-avventuroso, tende a racchiudere il personaggio entro limiti alquanto ristretti, se puranche gli si concede un'assoluta superiorità sui suoi varii epigoni e si riconosce tutta quella umanità, quell'umorismo, quella grandezza alla Cyrano con molto più spirito d'avventura e molto meno poesia, pur tuttavia il Fairbanks degli inizi rimane strettamente legato alla satira di costume, alla gagliarda presa in giro di tutto un periodo, di tutto un mondo: quello americano e quello non americano.

« *Il devint* — scrive il Sadoul — *pour le monde l'image entrainante de la courageuse et conquerante jeune Amerique. Il fut plus qu'un acteur, il devint un type presque aussi vivace et universel que celui de Chaplin... Fairbanks fut devenu une ennuyeuse affiche de propagande sans son ironie. Ses premiers scénaristes, le couple Anita Loos-John Emerson, ne se privèrent pas de blaguer les défauts ou les ridicules de la vie americaine. Il se prit ensuite un peu plus au serieux et n'evita pas la fatuité* ».

Certo è che qui l'accenno ad un Chaplin ci pare alquanto fuori di proposito: Fairbanks creò, indubbiamente, un personaggio universale, indimenticabile, valido sotto molti aspetti, ma egli non poté mai condurlo fino ad assumere quella totale validità umana, quella decisiva impronta, quella filosofia dell'esistenza del vagabondo chapliniano. Fairbanks fu sempre uno di quegli attori che, come nota il Bálázs, pur rimanendo sempre fedeli a se stessi non furono mai interpreti.

« E' pur vero — aggiunge — che il nome dei loro personaggi, il loro abbigliamento e la loro posizione sociale mutavano a seconda dei film, ma essi interpretavano sempre e soltanto un unico personaggio: se stessi. Questo perché dominava il loro fisico e non la loro arte di interpreti. In ogni nuovo film essi si presentavano allo spettatore come vecchie conoscenze: non assumevano il volto del personaggio, al contrario i personaggi venivano creati su misura per il loro fisico. Il pubblico non ammirava la loro arte interpretativa, ma subiva il fascino della loro personalità. Certo, anche questa proprietà, che fu di tali attori esclusiva, era arte ».

A proposito di Fairbanks, nessuno si è mai sognato di parlare di arte vera e propria, anzi il suo ricordo rimane fresco nella nostra memoria a causa della sua simpatica spavalderia, del suo buon umore comunicativo, di tutto quell'ottimismo che scaturiva dal suo corpo muscoloso, dai suoi modi senza finezza, né eleganza, ma ricchi di naturalezza, di una purezza incontaminata, d'un ingenuo ottimismo. A

causa di tutte queste qualità proprie all'uomo e che l'uomo non poteva negare all'attore, Fairbanks segna una data nella storia del cinema americano, conserva un posto tutto suo in seno ad uno dei periodi piú ricchi di essa. Creatore d'una figura quasi leggendaria, d'un mito cinematografico intramontabile, illustratore impenitente d'un modo di vivere e di agire, esempio dinamico d'una filosofia antica come il mondo — quella del « Laugh and Live », titolo anche d'un suo libro — ma che seppe riportare entro i limiti di un'epoca, Doug non cercò mai di varcare quelle frontiere che si era imposto ben sapendo di non avere nulla del creatore assoluto, contentandosi di apportare sullo schermo un'aria nuova e fresca. L'unico suo difetto, quella fatuità imputatagli dal Sadoul, va ricercata nella sua smania formalistica, nel suo amore per la grandiloquenza, per le messe in scena sfarzose, non aliene di una pompa forse volgare ma, in ultima analisi, efficace, in quel suo desiderio di fare del « grande spettacolo ».

Nelle grandi linee da *The Lamb*, il suo primo film, a *The Private Life of Don Juan*, non vi è una radicale modifica del carattere del personaggio, bensí una sorta di evoluzione, normalissima anche nei suoi aspetti negativi, dovuta al trascorrere degli anni, ad un cambiamento di gusto, alle modifiche avvenute nello stesso spirito americano, alla maturità dell'uomo che coinvolge anche la maturità del personaggio. Il timido si fa a mano a mano piú audace, piú sicuro di sé, affronta pericoli diversi, ma affini, frequenta ogni sorta, ogni specie di gente, bazzica con la storia, senza troppo rispetto per essa, al momento opportuno si dichiara interventista, esalta i valori democratici, denuncia il declino d'una Europa aristocratica, predica i precetti dell'American Way of Life, trasforma la sua ingenuità in furberia, si affonda nella storia, di nuovo, e nella leggenda per ritrovare in essa il suo stesso personaggio, a cavallo dei secoli. E l'eroe borghese rimane lo stesso, anche sotto l'armatura, il tabarro nero, impugnando con identica scanzonata spavalderia la sciabola, la lancia, l'arco, la frusta o il pugnale.

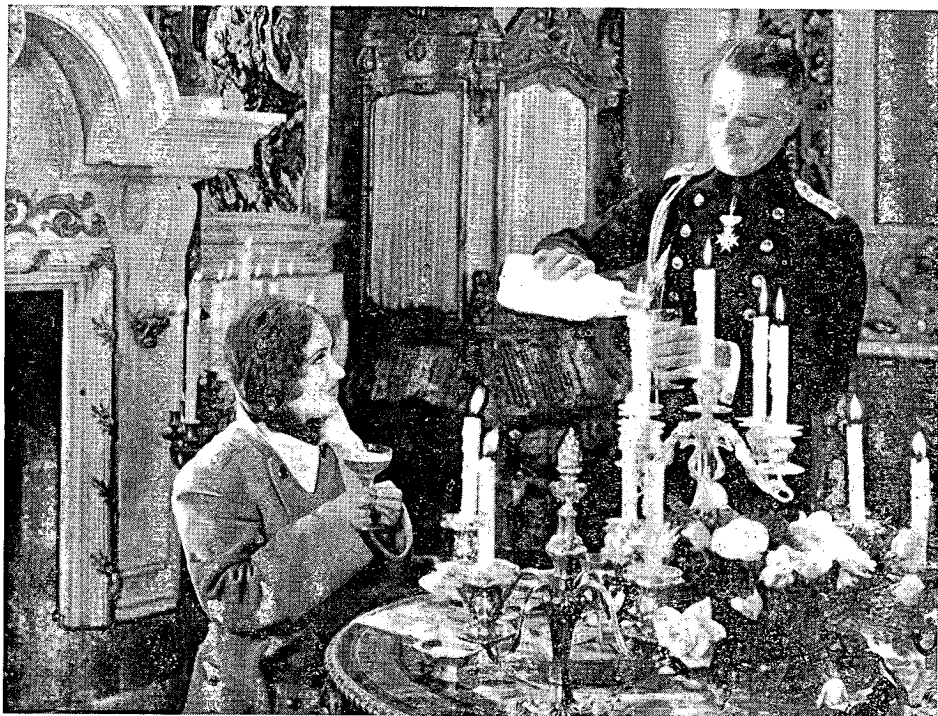
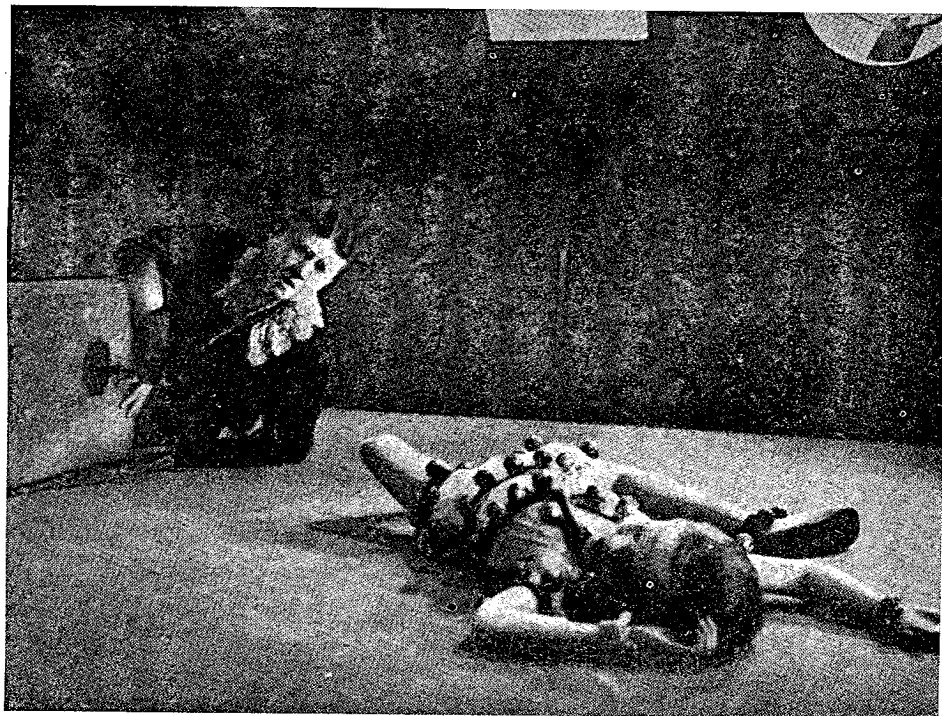
Troppi sono stati coloro che, dopo di lui, hanno cercato di occupare quel posto rimasto vuoto, di ricreare il suo personaggio, ma nessuno vi è riuscito, poiché tutti hanno cercato di copiare una maniera, laddove in Douglas non vi era nessuna maniera, nessuno stile vero e proprio che potesse fare scuola, ma solo un temperamento personale, raramente riscontrabile nella stessa misura di altri. Nato da un bisogno popolare, Douglas l'americano puro sangue, l'attore piú popolare degli anni intorno al 1920-25, rimane l'ultimo degli invincibili moschettieri del mondo della finzione, la figura piú affascinante che Hollywood abbia saputo offrire alla nascente arte cinematografica, allo spettacolo tout court.

* * *

Fairbanks, l'uomo, è venuto formandosi attraverso tutto un seguito di esperienze vissute, tutta una giovinezza avventurosa, tutto un lungo girovagare, costellato di incontri, di avventure, di fruttuose lezioni. Sappiamo di lui che nacque nel 1884 a Denver, nel Colorado. Il padre, uomo d'affari agiato, lo iscrive alla scuola locale dove il giovane non tarda a farsi notare come alunno versatile, pur partecipando attivamente alla filodrammatica dell'istituto, senza che gli vengano affidate parti di rilievo. In quegli anni, d'altronde, ebbe poca fortuna col teatro: a 19 anni, la sua mediocrissima interpretazione di Laerte gli vale non pochi fischi. Un anno dopo pianta tutto, si imbarca come marinaio su una nave in partenza per l'Europa, si sofferma a Londra, vivacchia facendo il muratore, poi lo troviamo a Parigi impegnato nei cantieri della metropolitana. Di ritorno in patria trova un impiego presso un borsista, per poi azzardarsi a fare il venditore di saponette, il segretario d'un avvocato, il viaggiatore di commercio, ramo materiale elettrico, per poi, quando ha già 26 anni, calcare di nuovo le scene, prima sotto l'egida dell'impresario William E. Brady, poi del tandem operettistico Cohen and Harris. L'operetta non gli va e le sue prestazioni in quel campo si rivelano disastrose. Nel 1912 crea a Chicago « Hawthorne U. S. A. » di Lewis Waller, con una parte che gli si addice, quella di un simpatico e dinamico avventuriero che salta dai balconi e scavalca i muri. Due anni dopo Broadway gli fa un'accoglienza calorosa e « He comes up smiling » — che crea anche sullo schermo — « The new Henrietta », « The Show Shop » sono altrettanti successi.

Da Broadway al cinema la via è breve ed un anno dopo Fairbanks si trova alla Triangle quale scoperta di David Wark Griffith.

The Lamb (Il Timido) comporta già tutti gli ingredienti del personaggio: vi si narra la storia d'un giovane timido, in perpetuo contrasto con la fidanzata che dopo essere diventato un perfetto atleta, grazie ad alcune efficaci lezioni di pugilato, si trova coinvolto in una rivoluzione messicana, ritrova la sua fidanzata nel covo dei rivoltosi, la salva e riconquista cosí la stima e l'amore della donna amata.

Il tono degli altri dodici film che Fairbanks gira alla Triangle, nei 15 mesi che seguiranno, tutti supervisionati da Griffith e, quasi tutti, sceneggiati da Anita Loos, rimane immutabile, senonché la satira si fa piú evidente, non si rivolge piú tanto contro il personaggio, ma nasce dal contrasto tra il personaggio stesso, ormai stabilizzato, e gli ambienti nei quali viene portato a vivere. Con il trio Fairbanks-Loos-Emerson nasce un nuovo genere di commedia, vivace, arguta, dinamica ove Fairbanks trova ogni volta delle situazioni che gli per-

ERICH VON STROHEIM: *Queen Kelly* (1928-29)

JEAN COCTEAU: *Le sang d'un poète* (1930)

JEAN COCTEAU: *La Belle et la Bête* (1946)

PIERRE BILLON e JEAN COCTEAU: *Ruy Blas* (1947)

mettono di impiegare tutto il suo estro e di definire maggiormente il suo personaggio. Va inteso che alla sua affermazione collabora strettamente la Loos che ha scoperto in lui, dopo il Griffith, l'ideale paladino moderno che sa unire alla furberia, un sorriso aperto e cordiale, ed è l'immagine tipica dell'americano medio. E questo americano si prende gioco, gentilmente, delle manie dei suoi concittadini, non tralasciando di canzonare la nobiltà « della carne in scatola », il pacifismo, la smania della pubblicità, e persino gli stessi generi piú popolari dello schermo: il *western* ed i *serials*.

Sono tutta una serie di film firmati da Emerson, Cabanne, Allan Dwan, Lloyd Ingraham, ove Doug continua ad essere un aristocratico figlio di buona famiglia, un po' strano, od un provinciale coraggioso ed intraprendente, sempre infaticabile, intelligente, pratico, energico e sempre ricompensato con la ricchezza e l'amore.

Manhattan Madness rimane il protipo del genere: è la storia semplice del cow-boy che, desideroso di guadagnarsi l'affetto di una bella ragazza, scommette 5000 dollari colla condizione di partecipare ad un'impresa rischiosa, finisce col trovarsi coinvolto in una avventura degna dei piú scalmanati ed inverosimili *serials* per poi rendersi conto di essere caduto in balia degli stessi amici che hanno architettato tutta una messa in scena per prenderlo in giro. In conclusione il giovane guadagna la stima dei suoi amici e l'amore della sua ragazza. L'opera, nei limiti della storiella, rimane caratteristica per la sua morale, per la sua stessa impostazione, soprattutto per le reazioni del personaggio, nonché per la satira piú scanzonata che mordace di certi costumi. Anche qui l'originalità del soggetto della Loos va rintracciata tanto in questa satira « gentile » dell'uomo americano, quanto nella sorprendente rivalutazione dello stesso, quale si effettua attraverso il personaggio e la figura di Doug.

A leggere una trama concisa dei film del primo periodo (serie « Triangle » o « Paramount ») non di rado ci si imbatte in una raffigurazione non tanto eccezionale del personaggio; sembra anzi che la satira debba investire proprio lui; ma l'impressione è sempre fallace, perché a dispetto, o proprio a causa, della sua continua esteriorità, il personaggio creato da Fairbanks acquista attraverso alle sue azioni, col suo dinamismo, quella autenticità umana e vitale che elimina tutto quello che in esso potrebbe apparire di indeciso e di caricaturale.

In questo modo il giovane provinciale di *Manhattan Madness* visto attraverso, poniamo, il sunto d'un Sadoul, sembra alquanto ignaro, vittima della sua innocenza, laddove egli, in definitiva, trionfa proprio a causa della sua stessa ingenuità, di quel fuoco sacro, di quella febbre di avventure che lo apparenta piú a Don Quichotte che ad Harold Lloyd. Ed in ultima analisi la lezione di tali film va indivi-

duata nella celebrazione di questo essere puro, esente da ogni calcolo, tutto preso dal suo fervore, pronto a sacrificarsi per la sua ragazza e per qualsiasi causa che stima giusta e retta.

Gettate le basi fondamentali del personaggio, né Fairbanks né la Loos potevano lasciarlo cosí senza notare la sua evoluzione e l'ultimo film che il nostro gira per la « Triangle » segna una decisa presa di posizione, un maturarsi del personaggio. *The Americano,* tratto da un romanzo di E.P. Lyle Jr. e diretto da John Emerson, non è piú la storia d'un ricco figlio di famiglia, ma bensí la moderna epopea d'un ingegnere americano coinvolto in una rivoluzione sud-americana che, grazie alle sue doti acrobatiche ed al suo indomito coraggio, riesce a ripristinare un regime di libertà e di sicurezza. Doug acquista qui maggior energia, affronta situazioni piú impegnative, si sente preparato a compiere da solo la sua strada.

Dopo questo film Fairbanks abbandona la « Triangle », portando via con sé la Loos ed Emerson e nel febbraio del 1917 fonda la « Douglas Fairbanks Film Corporation », affiliata alla Paramount.

Con la serie Paramount Doug s'impegna con piú sicurezza, entra a trattare con urgenza i problemi cruciali del periodo. Non manca l'immancabile satira, dal giornalismo alla smania snobistica, ma qui Doug comincia anche ad allargare i limiti del proprio personaggio. Produttore dei suoi film, pressoché unico responsabile dell'andamento della sua Casa, egli può ormai scegliersi i suoi soggetti, i suoi collaboratori, in modo da graduamente preparare quella strada percorrendo la quale egli giungerà ad essere il « grande Fairbanks ».

I suoi precedenti film gli hanno insegnato a non allontanarsi mai da quel personaggio che ha saputo creare con tanta naturalezza, ed è del resto pacifico che egli non può abbandonare questo personaggio che non è inventato di sana pianta, che non è altro se non il suo proprio riflesso sullo schermo, la rappresentazione visuale e dinamica dei suoi sogni. Sogni nei quali si concretizza il desiderio d'evasione di tutta una generazione, sogni collettivi ove attraverso il gaio, simpatico, sorridente, fortunato e coraggioso Doug, tutto un popolo può dimenticare la monotonia della vita quotidiana per smarrirsi nella fantasia ed attraverso di essa aspirare ad un'ottimistica speranza. Prima ancora di forgiare le sue grandi opere spettacolari Doug già attira l'attenzione degli intellettuali con questa serie di film attraverso i quali amplia i caratteri del suo personaggio.

Scriveva, infatti, Leon Moussinac rilevando uno dei pregi maggiori delle opere del Nostro, il ritmo sia interno che esterno di esse, che « *a ce rythme intérieur, obsédant, troublant, magique, du héros généreux, absolu, humain, symphatique qui ne saurait s'empuiser en contemplations de banalités mortes, mais qui sourit de sa puissance,*

les films de Douglas ajoutent un mouvement extérieur, rythmé aussi, mais instinctif, libéré, un peu inquiétant parfois, mais qui pour ignorer le frein de la mesure, n'en a pas moins son ordre ».

I film della serie Paramount-Douglas Fairbanks Film Corporation vanno valutati per la loro piú cosciente delucidazione, per la loro piú chiara esposizione, per quella maggior ricchezza di elementi ambientali attraverso i quali Douglas elargisce gli schemi del suo mondo.

Ricorrono, come abbiamo notato, gli stessi motivi, satira dell'aristocrazia (*Mr. Fix It*), ricorrenza al mito del West, rivisto e corretto « ad usum Fairbanks » come in *The Man from Painted Post, Arizona*, ma Doug inizia anche la serie dei suoi viaggi, libra il suo personaggi entro nuovi orizzonti esotici (*Bound in Morroco*) o escapisti (*Reaching for the Moon*) ove l'americano giunge sempre a spuntare ogni pericolo ed a raggiungere la tanto agognata felicità, la dovuta ricchezza, e lo « happy end » di prammatica. Alla violenta satira del pacifismo di *In Again, Out Again* fa seguito *His Majesty the American* ove Douglas sorridente e gioviale irrompe in una vecchia corte europea per tutto sconvolgere, trascinando i ministri per i piedi, instaurando in maniera tutta sua la nuova American Way of Life.

Essenzialmente la figura del protagonista rimane invariata, mentre ciò che ora acquista maggior evidenza è l'intreccio piú nutrito, piú mosso, la costante ricerca d'un ritmo coerente, la cura data all'elemento spettacolare. Doug ha tratto tutto il profitto possibile dalle lezioni della Loos, da tutta la sua esperienza passata, dalla stessa rispondenza del suo pubblico. I suoi film, anche i meno noti, i meno impegnativi, sono sempre tipici del periodo, ligi al gusto del momento, quand'anche non lo provocano deliberatamente.

Un *Reaching for the Moon*, ad esempio, può venir considerato l'ottimismo esteriore delle « Ruritanias stories », ponendo al loro posto la dimostrazione, in chiave allegra, d'una felicità insita nel vivere semplice, nelle immancabili sorprese che ci può concedere una vita non tanto e non sempre amara. I fasti di Vulgaria, nei sogni del piccolo impiegato, non tardano a rivelare tutta la loro vacua insufficienza, il loro inutile splendore, e Doug disgustato e svegliato trova la vera felicità in un aumento di stipendio e nell'amore d'una fresca dattilografa. Morale da quattro soldi che l'eroe esprime con una convinzione comunicativa e sincera.

Ed è tutto questo che concorre alla stragrande popolarità dell'attore, a quel ritrovarsi del pubblico in lui, a credere in ciò in cui egli crede, a vedere il mondo, la stessa America attraverso il suo intramontabile ottimismo e ad accogliere ogni avversità collo stesso buon umore e la stessa sorridente foga battagliera.

* * *

Nei primi mesi del 1919, lasciata la Paramount, Fairbanks entra a far parte, come membro fondatore, della « United Artists », quella società che sotto l'egida dell'ex ministro Mac Adoo, genero del Presidente Wilson, raggruppava Charlie Chaplin, Mary Pickford e David Wark Griffith.

Il primo film di Fairbanks alla United è *His Mijesty Douglas*, al quale seguono *When the Clouds roll by* e *The Mollycoddle*, ennesima avventura umoristica, la cui lavorazione si chiuderà col matrimonio di Doug con Mary Pickford.

Il film che, in tutti i sensi, lancerà la nuova maniera e l'avvento del Fairbanks epico e cavalleresco tutto furberia e « panache », sarà *The Mark of Zorro* di Fred Niblo.

Ormai, dalle susseguenti edizioni di esso, sino alle aggiunte apportatevi da numerosi imitatori, e poi attraverso gli stessi romanzi a fumetti che ne perpetuarono le gesta, sino alla parodistica riesumazione d'un Mario Soldati, la figura del giustiziere mascherato è diventata un luogo comune dello schermo. Ma personalmente, nulla potrà farci dimenticare il primo Zorro, con quel sorriso beffardo, quegli scatti diabolici, quella furia sovrumana, che da una scena all'altra sapevano mascherarsi, meglio che sotto un panno scuro, col molle movimento d'un ventaglio, o coll'effeminata grazia del damerino spagnolo.

Oltre a tutto con questo film Douglas incomincia a preoccuparsi di certi problemi ai quali, prima d'allora, non sembrava concedere che un relativo interesse, entra in gioco il fattore scenografia, il fattore costumi, la messa in scena si arricchisce di mille particolari che ricreano con delicatezza e con eleganza l'atmosfera esotica e calda, violenta e rilassata della cittadina sud-americana. Dall'ormai famosissimo costume del giustiziere, costume che verrà poi sfruttato in ogni occasione e sotto ogni latitudine, sino alle agghindate « parures » femminili, ai merletti, ai ricami, alle uniformi, si viene formando un ambiente pittoresco ed evocativo. Di film in film, ormai, Fairbanks si cura di unire al ritmo questa ricercatezza fastosa, non immune da precedenti riscontrabili in opere europee dello stesso periodo.

The Mark of Zorro, pur nei suoi riferimenti storici, vagamente accennati ma pur presenti in questa California irredentista, rimane ancora nella linea delle opere di fantasia, mentre con *The Three Musquetteers* il Nostro affronta la storia. Una storia rievocata nella stessa misura e con la stessa relativa fedeltà esplicata dallo stesso Dumas, ma che nondimeno richiede maggior attenzione. Nel portare sullo schermo l'opera del prolifico romanziere francese Fairbanks volle sopratutto restringere la vicenda attorno ad uno dei suoi episodi

centrali, quello dei « ferrets de diamants », evitando di dover ricorrere a tagli e manipolazioni che avrebbero distrutto l'interesse della vicenda; lo stesso procedimento verrà in seguito applicato anche alle successive riedizioni del romanzo. D'Artagnan, visto da Doug, non ha piú i suoi vent'anni e la sua facondia da provenzale, il suo orgoglio da guascone ricordano forse troppo da vicino altre precedenti incarnazioni, sopratutto moderne dell'interprete, ma anche sotto al suo stile « yankee » il giovane moschettiere rimane tale e quale ce lo siamo immaginato al tempo in cui le sue imprese incantavano la nostra giovinezza.

E poi c'è tutto quel ritmo, quelle corse pazze, quei prodigi di equilibrio, quell'agilità un po' bestiale, c'è l'eterno sorriso, l'eterna fiducia che nulla può cancellare.

Per *The Three Musquetteers* potremmo dire ciò che, nel 1923, il critico René Clair diceva per il *Robin Hood*: « *Un tel film désarme la critique. A quoi bon discuter des détails devante un tel esemble? Je ne sais si ce Moyen Age vu par les Américains est le véritable Moyen Age. Mais ce ne sont pas des costumes et des châteaux qui peuvent suffire à nous donner une idée de cette époque: il faudrait qu'on ressuscitât l'esprit parmi nous. Puisqu'on ne peut le faire, j'aime autant l'interpretation que donne du Moyen Age le film de Fairbanks quel tel livre d'histoire soi-disant exact* ».

Scartato cosí ogni scrupolo non rimane allo spettatore, e purtroppo anche al critico, che lasciarsi impossessare dalla vicenda, lasciarsi trascinare da quel ritmo che annulla ogni imperfezione, ogni incongruenza.

Fairbanks giunse a far ciò, ad immettere nello spettacolo quella purezza che sapeva infondere ai suoi personaggi, per opera di quella sua presenza, di quella sua vitalità incontrollabile e vertiginosa.

Eppure egli teneva molto a far sí che ogni suo film d'ambiente storico fosse realmente fedele alla sua epoca; non è poi colpa sua se attraverso di lui la storia, piccola o grande ch'essa sia, perde il suo interesse per non servire che da quadro, minuziosamente elaborato, all'ennesimo episodio delle avventure di Douglas Fairbanks.

Eppure malgrado tutto, a poco a poco, Doug finisce col ripetersi. *The Man in the Iron Mask* ricalca i temi ed i motivi di *The Three Musquetteers,* malgrado la sua brutalità da belva indomita il « Gaucho » ha ancora molti punti in comune con Zorro e con « Don Q ». A lungo andare la cerchia sembra restringersi ed alla ricerca di nuovi orizzonti cede il posto alla monotonia del già visto. Dal 1927 in poi, malgrado ogni suo sforzo, Fairbanks comincia a ripetersi, non è certo una ripetizione sgradevole, lo spettacolo rimane sempre accettabile e ricco di sorprese, l'eroe è sempre altrettanto simpatico ed affasci-

nante, ma la sequela degli episodi registra pochi mutamenti essenziali. E non sarà certo l'esperimento shakespeariano di *The Taming of the Shrew* ad apportare qualche cosa di nuovo. Sembra che l'estro di Fairbanks si sia fermato a *The Thief of Bagdad*, ultimo forse dei grandi ed autentici successi, film fantastico di rara bellezza.

Ci piace notare, *en passant*, queste linee che il Pietrangeli dedicò anni fa a questo film: « Non da oggi — scriveva — sappiamo che il film fantastico, da George Méliès a *La Corona di Ferro*, sul piano dell'arte non può allignare; l'unico che nella storia del cinema si ricordi come un grande successo e come un'autentica opera d'arte è *Il Ladro di Bagdad*, ma dubitiamo che una seconda visione del film confermerebbe questa vecchia impressione e sospettiamo piuttosto che quel film del '24 sia tanto piaciuto proprio per quelle famose « truccherie » che sono rimaste nella memoria di tutti. Ma assieme al ricordo della celebratissima scena del tappeto volante c'è anche forse piú vivo e pungente quello del corpo di Anna May Wong giovinetta, ondeggiante come un giunco sotto la minaccia del pugnale di Douglas: pezzo di realtà formidabile. E come dimenticare la scena degli otri che prendevano quel sapore di fantasia coerente allo stile del film proprio accentuando dati della realtà? » C'è effettivamente, nel film, oltre che alla prestazione del Fairbanks, tutto lo scaltrito mestiere d'un Raoul Walsh non ancora sperdutosi in produzioni dozzinali, c'è il contributo notevole d'un William Cameron Menzies, c'è il fascino di un'atmosfera favolosa e conturbante.

A questo punto, quando ormai sembra che non ci sia piú da aspettarsi nessun cambiamento nell'indirizzo sceltosi dal Fairbanks, la rivoluzione del sonoro, e poi del parlato, affretta il crollo.

Doug ha 46 anni, pur se conserva ancora la sua agilità, ma per lui la parola non rappresenta nulla; dinanzi a quelle macchine tutte tese nella registrazione dei suoni, l'atleta abdica al suo posto.

Dopo alcuni mesi di totale riposo Doug ritenta un rifacimento d'un suo precedente successo, *Reaching for the Moon*, senza gran profitto, mentre per una strana ironia sarà *Mr. Robinson Crusoe* di Sutherland, ove in certi punti il sonoro viene adoperato con intelligenza (vedi il trucco della radio che mette in fuga i negri) che gli consentirà ancora di riscuotere un meritato successo.

A 50 anni eccolo di nuovo scalare pareti a piombo, saltare oltre i muri dimenarsi come un diavolo: ma sarà per l'ultima volta. *The Private Life of Don Juan* ci riporterà davanti ad uno spettro; vi è ancora il sorriso chiaro, la completa fiducia, ma l'uomo maturo, impegnato ad interpretare la parte d'un non meno maturo Don Giovanni, non può nascondere una certa amerezza.

L'11 dicembre 1939 Douglas Fairbanks moriva nella sua residenza di Hollywood.

Eppure Doug, il personaggio da lui creato, non può morire; egli rivive ancora, persino nella immaginazione di coloro che non l'hanno mai visto nello schermo; il suo ricordo va tramandato di bocca in bocca e le sue imprese non hanno ancora cessato di incantare le folle.

Da un attore seppe nascere un personaggio di leggenda, una figura che malgrado tutto la storia, pur forse a malincuore, non può fare a meno di onorare: un attore e una figura senza nessun particolare rilievo sul piano strettamente estetico, ma una presenza cosí umana, cosí virile da attirare l'ammirazione e, chi sa, anche il rispetto.

Giovanni Scognamillo

Filmografia

1915 - THE LAMB - *Produzione:* Triangle - *Regia:* Christy Cabanne - *Supervisione:* D. W. Griffith - *Sceneggiatura:* Anita Loos - *Attori:* Douglas Fairbanks, Seena Owen, Monroe Salisbury.

1916 - DOUBLE TROUBLE - *Produzione:* Triangle - *Regia:* Christy Cabanne - *Sceneggiatura e Supervisione:* D. W. Griffith - *Attore:* Douglas Fairbanks.

— HIS PICTURE IN THE PAPERS - *Produzione:* Triangle - *Regia:* John Emerson - *Supervisione:* D. W. Griffith - *Sceneggiatura:* Anita Loos - *Attori:* Douglas Fairbanks, Loretta Blake, Erich Von Stroheim, Clarence Handyside.

— THE SOCIAL SECRETARY - *Produzione:* Triangle - *Regia:* John Emerson - *Assistente alla Regia:* Erich Von Stroheim - *Sceneggiatura:* Anita Loos - *Attori:* Douglas Fairbanks, Erich Von Stroheim.

— THE HABIT OF HAPPINES - *Produzione:* Triangle - *Regia:* Allan Dwan - *Sceneggiatura:* Douglas Fairbanks - *Attore:* Douglas Fairbanks.

— THE GOOD BAD MAN - *Produzione:* Triangle - *Regia:* Allan Dwan - *Sceneggiatura:* Douglas Fairbanks - *Attori:* Douglas Fairbanks, Bessie Love.

— REGGIE MIS IN - *Produzione:* Triangle - *Regia:* Christy Cabanne - *Sceneggiatura:* Ray Summerville - *Attore:* Douglas Fairbanks.

— FLIRTING WITH FATE - *Produzione:* Triangle - *Regia:* Christy Cabanne - *Sceneggiatura:* Robert Baker - *Attore:* Douglas Fairbanks.

— MANHATTAN MADNESS - *Produzione:* Triangle - *Regia:* Allan Dwan - *Supervisione:* D. W. Griffith - *Sceneggiatura:* Frank M. Dazey, E. V. Durling - *Attori:* Douglas Fairbanks, Jewell Carmen, Albert Mc Garrie, Ruth Darling.

— AMERICAN ARISTOCRACY - *Produzione:* Triangle - *Regia:* Lloyd Ingraham - *Sceneggiatura:* Anita Loos - *Attore:* Douglas Fairbanks.

— THE MATRIMONIAC - *Produzione:* Triangle - *Regia:* Paul Powell - *Sceneggiatura:* O. Ray, J. Glesy - *Attore:* Douglas Fairbanks.

— THE AMERICANO - *Produzione* Triangle - *Regia:* John Emerson - *Supervisione:* D. W. Griffith - *Sceneggiatura:* Anita Loos, dal romanzo di E. P. Lyle jr. « Blaze Deninger » - *Operatore:* Victor Fleming - *Attori:* Douglas Fairbanks, Alma Rubens, Charles Stevens, Carl Stockdale.

— THE HALF BREDD - *Produzione:* Triangle - *Regia:* Allan Dwan - *Supervisione:* D. W. Griffith - *Sceneggiatura:* Anita Loos, da un romanzo di Bret Harte - *Attori:* Douglas Fairbanks, Alma Rubens, Jewell Carmen, Sam de Grasse.

1917 - IN AGAIN OUT AGAIN - *Produzione:* Triangle - *Regia:* John Emerson - *Supervisione:* D. W. Griffith - *Direzione Artistica:* Erich Von Stroheim - *Sceneggiatura:* Anita Loos - *Operatore:* George Hill - *Attore:* Douglas Fairbanks.

— WILD AND WOOBY - *Produzione:* Douglas Fairbanks Film Corp. - *Regia:* John Emerson - *Attore:* Douglas Fairbanks.

— DOWN TO EARTH - *Produzione* Douglas Fairbanks Film Corp. - *Regia:* Jhon Emerson - *Attore:* Douglas Fairbanks.

— THE MAN FROM PAINTED POST - *Produzione:* Douglas Fairbanks Film Corp. - *Regia:* Joseph Hennabery - *Attore:* Douglas Fairbanks.

— REACHING FOR THE MOON - *Produzione:* Douglas Fairbanks Film Corp. - *Regia:* John Emerson - *Attore:* Douglas Fairbanks.

— A MODERN MUSQUETEER - *Regia:* Allan Dwan - *Attore:* Douglas Fairbanks.

1918 - HEADING SOUTH - *Regia:* Allan Dwan - *Attore:* Douglas Fairbanks.

— MR. FIX IT - *Regia:* Allan Dwan - *Attore:* Douglas Fairbanks.

— SAY YOUNG FELLOW - *Regia:* Joseph Hennabery - *Attore:* Douglas Fairbanks.

— BOUND IN MORROCO - *Regia:* Allan Dwan - *Attore:* Douglas Fairbanks.

— ARIZONA - *Regia:* Albert Parker - *Attore:* Douglas Fairbanks.

1919 - HE COMES UP SMILING - *Regia:* Allan Dwan - *Attore:* Douglas Fairbanks.

— THE KNOCKERBOCKER BUCKAROO - *Regia:* Albert Parker - *Attori:* Douglas Fairbanks, W. A. Wellmann.

— HIS MAJESTY THE AMERICAN - *Produzione:* United Artists - *Soggetto e Regia:* Joseph Hennabery - *Operatore:* Victor Fleming - *Attori:* Douglas Fairbanks, Marjorie Dow, Frank Campeau, Sam Southern, Jay Dwiggins, Lillian Langdon.

— WHEN THE CLOUDS ROLL BY - *Produzione:* United Artists - *Regia:* Victor Fleming - *Attori:* Douglas Fairbanks, Kathleen Clifford.

1920 -THE MOLLYCODDLE - *Produzione:* United Artists - *Regia:* Victor Fleming - *Attori:* Douglas Fairbanks, Wallace Beery, Paul Burns, Morris Hughes, George Stewart, Charles Stevens, Lewis Hippe, Albert Mc Quarrie, Ruth Renick, Betty Bouton, Adele Farrington.

— HIS MAJESTY DOUGLAS - *Produzione:* United Artists - *Regia:* Fred Niblo - *Attore:* Douglas Fairbanks.

— THE MARK OF ZORRO - *Produzione:* United Artists - *Regia:* Fred Niblo - *Attori:* Douglas Fairbanks, Noah Beery jr.

1921 - THE THREE MUSQUETTEERS - *Produzione:* United Artists - *Regia:* Fred Niblo - *Attori:* Douglas Fairbanks, Barbara La Marr, Eugene Pallette, Wallace Beery, Adolphe Menjou.

1922 - ROBIN HOOD - *Produzione:* United Artists - *Regia:* Allan Dwan - *Ope-*

ratore: Arthur Edeson - *Costumi:* Mitchell Leisen - *Attori:* Douglas Fairbanks, Enid Bennet, Wallace Beery, Alan Hale.

1924 - THE THIEF OF BAGDAD - *Produzione:* United Artists - *Regia:* Raoul Walsh - *Scenografia:* William Cameron Menzies - *Soggetto:* Lotta Woods -

1926 - THE BLACK PIRATE - *Produzione:* United Artists - *Regia:* Alfred Parker - *Sceneggiatura:* Jack Cunningam - *Attori:* Douglas Fairbanks, Billie Dove, Donald Crisp, Sam de Grasse.

— DON Q SON OF ZORRO - *Produzione:* United Artists - *Regia:* Donald Crisp - *Sceneggiatura:* Jack Cunningam - *Attori:* Douglas Fairbanks, Warner Oland, Jean Hersholt.

1927 - THE GAUCHO - *Produzione:* United Artists - *Attori:* Douglas Fairbanks, Lupe Velez, Eve Southem, Gustav Von Seyferlitz.

1929 -THE MAN IN THE IRON MASK - *Produzione:* United Artists - *Sceneggiatura:* Jack Cunningam - *Attori:* Douglas Fairbanks, Doroty Revier, Bella Bennett, Margueritte de la Motte.

— THE TAMING OF THE SHREW - *Produzione:* United Artists - *Regia:* Sam Taylor - *Attori:* Douglas Fairbanks, Mary Picford, Dorothy Jordan.

1931 - REACHING FOR THE MOON - *Produzione:* United Artists - *Regia:* Edmund Goulding - *Attori:* Douglas Fairbanks, Bebe Daniels, Jack Mulhall.

— AROUND THE WORLD IN 80 MINUTES - *Produzione:* United Artists - *Regia:* Victor Fleming - *Attore:* Douglas Fairbanks.

1932 -MR. ROBINSON CRUSOE - *Produzione:* United Artists - *Regia:* Edward Sutherland - *Attori:* Douglas Fairbanks, Maria Alba.

1934 - THE PRIVATE LIFE OF DON JUAN - *Produzione:* United Artists - *Regia:* Alexander Korda - *Scenografia:* Vincent Korda - *Operatore:* Georges Perinal - *Costumi:* Oliver Messel - *Attori:* Douglas Fairbanks, Binnie Barnes, Melville Cooper, John Gardner.

* * *

L'esplorazione subacquea del Comandante Cousteau

Primi film

I primi film sottomarini del Comandante Jacques Yves Cousteau hanno completamente rinnovato la tecnica e i metodi delle riprese nell'acqua, nel medesimo tempo in cui offrivano agli spettatori ammirati aspetti del tutto inediti di un mondo sconosciuto. Questi film furono *Par 18 mètres de fond* e *Epaves,* presentati poco dopo la guerra. Entrambi erano stati realizzati al largo di Tolone, nei pressi dell'isola du Plantier e della vicina isola dei Giganti, e nella baia di Cavalaire. Nel corso di una perlustrazione di parecchi chilometri, i nuotatori subacquei avevano incontrato ed esaminato un certo numero di relitti, antichi e recenti, sprofondati in mare e riposanti a profondità che andavano da 20 a 60 metri.

Il film seguente, *Paysages du silence,* realizzato nelle medesime regioni della costa mediterranea della Francia, sviluppava maggiormente le « novità pittoresche » di questa esplorazione del fondo marino. Questi film venivano registrati alle profondità mai toccate di 40-60 metri, raggiungendo talvolta gli 80 metri.

Si credeva che l'organismo umano non potesse superare, in profondità, il livello di 35 metri, che è, in effetti, il limite massimo dei pescatori di perle del Golfo Persico; viceversa il Comandante Cousteau andò di gran lunga oltre tale livello. Per convincere un ammiragli medico della Marina francese, dapprincipio scettico, egli dové far controllare da un guardiano, con una sonda, la profondità raggiunta... Imbarcato sul canotto di sorveglianza, il guardiano tolonese constatò, gravemente, che il palombaro si era spinto fino a 82 metri di profondità!

Le prime riprese subacque erano state effettuate dall'americano Williamson: il suo libro « Venti anni sotto i mari » è assai curioso: egli discendeva stando in una sfera metallica sospesa ad una imbarca-

zione, e comunicante con l'esterno mediante un tubo per l'aria. In effetti, Williamson non superò mai i 7 o 10 metri di profondità.

L'apparecchio respiratorio autonomo

La novità apportata da Cousteau risiede nel suo apparecchio respiratorio autonomo, consistente in una maschera, attrezzata con tre bombole d'aria compressa, che il palombaro porta sul dorso, e che gli consentono un'autonomia di due o tre ore. L'apparecchio è concepito per non avere pesi in acqua. L'apparecchio respiratorio fornisce un dosaggio d'aria corrispondente alla pressione del mezzo-ambiente: il nuotatore, in effetti, varia la profondità dell'immersione assorbendo piú o meno aria, cioè gonfiando o sgonfiando piú o meno i polmoni. Privo di peso proprio, egli si sposta nell'acqua con una agilità, una leggerezza, una facilità inaudite.

Il nuotatore non conserva alcun legame con la superficie; la sua indipendenza è totale: aggira liberamente gli ostacoli, penetra nelle grotte sottomarine, visita le carene delle navi affondate, scivola tra i campi d'alghe e i ciuffi di madrepore.

Quando si interroga il Comandante Cousteau sui suoi « nemici » nell'acqua, egli risponde che il principale è il freddo. I pesci possono essere curiosi, ma non ostili, e non attaccano mai l'uomo che si aggira tra loro; gli squali stessi attaccano solo in superficie. Ma qui è bene star con gli occhi aperti: nel Golfo di Guinea Cousteau fece degli incontri con pescicani in « picchiata » che gli han lasciato una impressione retrospettiva di spavento...

Una volta emersi, i tuffatori si affrettano verso un gran fuoco acceso in precedenza sulla spiaggia, e si riscaldano con ardore. Oggi però esistono degli abiti aderenti in tessuti speciali (nylon, ecc.) che evitano il raffreddamento troppo rapido e permettono di prolungare il soggiorno nell'acqua.

La " camera ,, subacquea

Per la ripresa cinematografica, è necessario risolvere anche dei problemi ottici. In immersione, la luce del sole è da una parte *polarizzata* a causa del suo passaggio attraverso la superficie medesima dell'acqua, e poi *diffratta*, ad opera delle particelle organiche in sospensione, che formano un velo.

La scomparsa quasi immediata delle radiazioni rosse — a partire da tre metri di profondità — impedisce di ricorrere a registrazioni all'infrarosso. Per il nuotatore, la luce si affievolisce progressivamente: a partire da tre metri il rosso sparisce; verso i trenta metri non si distingue piú la superficie, anche in acqua limpida; a partire dai 60

metri non si trovano piú radiazioni blu e verdi; dopo i 300 metri l'occhio umano non percepisce piú alcuna luce.

Dopo Williamson un altro americano, Johnson, si era specializzato nelle riprese cinematografiche sott'acqua. Nel momento stesso in cui Cousteau dava inizio ai suoi primi tentativi, Johnson pubblicava, nel « Journal of Motion Picture and Television Engineers », uno studio nel quale riassumeva le proprie esperienze: in esso affermava che non era possibile girare a piú di 15-20 metri di profondità, e fissava a 15 metri la distanza massima della « camera » dall'oggetto da riprendere.

Ora, in quella stessa epoca, Cousteau girava correntemente a 25 e 30 metri sott'acqua, a una distanza di 25 metri e con una durata di esposizione di 1/50 % di secondo! Ed egli ha costantemente affermato di non aver fatto alcuna « scoperta » né alcuna « invenzione » nel vero senso della parola. E' solo mediante lo studio dei filtri e delle emulsioni già esistenti ch'egli è riuscito a evadere da quei limiti che i suoi predecessori non avevano potuto superare.

Cousteau operò da principio con una semplice camera Le Blay, di normale tipo « reportage », munita di un obiettivo a grande apertura e chiusa in una custodia stagna. Attualmente dispone di una macchina speciale, denominata « Bathygraphe », le cui caratteristiche sono state fissate, sulla base delle sue indicazioni, dalla Commissione superiore tecnica del cinema francese, sotto la forma di un referendum sottoposto ai principali costruttori specializzati. Il « Bathygraphe Cousteau-Girardot » consiste in un involucro stagno affusolato, con una maniglia per facilitare il governo dell'apparecchio, uno stabilizzatore e una deriva (per assicurare la stabilità alla macchina durante le riprese, malgrado l'agitazione dell'acqua). Un visore assiale, con correzione automatica del parallasse, permette di centrare l'immagine esattamente sul soggetto a notevole distanza. In tal modo l'operatore può guardare tenendo entrambi gli occhi aperti e sorvegliare costantemente la zona che lo circonda.

Il blocco è in ottone cromato; i comandi esterni sono in plexiglas, per evitare la sensazione di freddo, crescente man mano che la profondità aumenta; una bombola di aria compressa permette di compensare nella cassa l'effetto della pressione ambiente; uno sportello laterale consente la lettura del metraggio di pellicola che resta nella bobina.

L'apparecchio consente una velocità di ripresa da 8 a 80 immagini al secondo, con variazioni regolabili dall'operatore a volontà; è provvisto di un obiettivo Kinoptik di lunghezza focale 25 mm., f.:2, e di un « Fulgor » 50 mm., f.:1,3. Esso è azionato da un motore elettrico con batterie di 24 volts. Lo « châssis » può accogliere bobine da 30, 60 e 120 metri. L'apparecchio può anche effettuare riprese all'aria

aperta: in effetti l'otturatore può essere aperto da 80° a 215°, di venti in venti gradi. Il peso dell'apparecchio, pronto il funzionamento, è di trentadue chili, calcolati per corrispondere alla densità dell'acqua.

Nuovi film

I film successivi del Comandante Cousteau furono: *Une sortie du Rubis,* « reportage » di un esercizio di nuoto subacqueo del nuotatore Rubis, girato alternativamente all'interno dell'imbarcazione e all'esterno, e mostrante le manovre di tiro alle torpedini, la posa di mine sottomarine, ecc. Seguí *Autour d'un récif,* realizzato nel corso della prima spedizione di Piccard e Cosyns, con la loro Batisfera, nel Golfo di Guinea: il Comandante Cousteau accompagnava la spedizione come rappresentante della Marina francese, che aveva partecipato alla preparazione dei piani e del programma dell'esperimento. L'immersione non riuscí ma Cousteau, per curiosità, e anche per impiegare il tempo libero, registrò delle bellissime scene marine. *Autour d'un recif* offre magnifici incontri di banchi di pesci a miriadi: fu qui che Cousteau s'imbatté in un pescecane, al quale, essendosi illuso di poterlo stuzzicare, riuscí per un pelo a sfuggire... Nel corso della medesima spedizione girò *Les phoques du Sahara,* su una colonia isolata sulla costa del Rio de Oro, piacevolmente pittoresco. Dalla profusione di pellicola portata da questa spedizione, Cousteau conta di ricavare ancora due film, dei quali uno, *Dauphins et Cétacés,* è quasi terminato.

Il colore nel mare

Da questo momento Cousteau cominciò a preoccuparsi del problema del colore: come adattare alla ripresa sottomarina i procedimenti del cinema a colori. La profonda modificazione dello spettro sotto la superficie e il rapido indebolimento della luce richiedevano delle soluzioni del tutto nuove. Egli si studiò di ottenere un'illuminazione artificiale che apportasse il completamento di luce indispensabile e al tempo stesso ristabilisse, attorno alla sorgente luminosa aggiunta, gli originali valori coloristici della luce normale. Il primo film realizzato in tal modo fu *Carnet de plongée,* che Cousteau girò al largo di Tunisi. Esso si compone di tre sequenze: scoperta di un antico galeone greco, affondato davanti a Mahdia e carico di opere d'arte prelevate dalla Grecia; passeggiata agreste sottomarina tra la flora del fondo; infine, una pesca al tonno, con l'operatore che si

lascia prendere anche lui nella trappola della vasta rete progressivamente sollevata sui bordi, e col rosso carnaio finale nella « camera della morte » cosí come lo descrive Ulisse nell'episodio del massacro dei Lestrigoni. (Questo film era stato preceduto da un breve saggio, *Le feu sous la mer*, che costituiva solo un primo tentativo di prova del sistema).

Questi esperimenti di cinema subacqueo a colori sono stati ripresi nel corso di una recente missione nel Mar Rosso, dove il Comandante Cousteau si è recato per uno studio di carattere geologico, idrografico e oceanografico di questa regione molto imperfettamente conosciuta; assieme a un'abbondante messe d'informazioni, concernenti il fondo marino, la flora, la fauna, la formazione dei banchi coralliferi, gli accessi portuali locali, Cousteau ne ha riportato altresí delle riprese a colori che han costituito per lui soprattutto l'occasione di sottoporre a una prova decisiva i diversi procedimenti di cinema a colori.

La galera greca di Marsiglia

Si è molto parlato della scoperta, fatta da Cousteau, di una galera antica affondata davanti a Marsiglia duemila cento anni fa, a circa quaranta metri di profondità, sulla verticale della Roccia del Grand Congloué, (a 11 miglia a sud-ovest di Marsiglia). Con le sue squadre di nuotatori subacquei e con l'aiuto di un'attrezzatura adeguata, in parte installata sull'isola e in parte funzionante a bordo del battello sperimentale « Calypso », Cousteau vuotò a poco a poco la stiva della nave, disincagliando e riportando alla superficie centinaia di anfore, un tempo piene di vino, e tutto un carico di vasellame e stoviglie, subito dopo depositato nel Museo di Marsiglia.

Sulla scorta dei marchi iscritti sulle anfore si è potuta ricostruire la storia di questo carico: si è identificato l'armatore, di nome Sestio, ricco negoziante originario del Lazio ed eletto a cittadino onorario dalla città di Delo. In effetti ciascun vaso porta un marchio impresso nell'argilla: ed è bastato inviare la fotografia dell'impronta ad alcuni centri di studi di antichità per stabilire questa « scheda segnaletica ». La nave era partita da Delo con un carico di anfore di vino: lungo il tragitto aveva fatto scalo a Napoli e completato il carico con anfore di vino di Campania. Si distinguono agevolmente il vasellame greco e i recipienti campani. Si aggiunsero anche alcune casse di stoviglie, fonde e piatte...; poi la nave riprese il suo viaggio alla volta di Marsiglia. Era in vista del porticciuolo di Cassis quando, nel passare davanti alla roccia del Grand Congloué, fu sbattuta contro lo scoglio. Eccessivamente carica, la pesante imbarcazione si spaccò e

colò a picco posandosi sul fondo, fortemente inclinato, con la prua a 32 metri di profondità e la poppa a 43 metri... La pressione fece saltare i tappi di terracotta e l'acqua del mare si mescolò al vino, del quale tuttavia si è potuta riconoscere la qualità con l'analisi dei sedimenti rimasti contro la parete. Colonie di polipi vi stabilirono il loro domicilio, mentre la melma, depositandosi lungo il corso di duemila anni, ricopriva completamente il relitto.

La TV sottomarina

E' stato in occasione di tali lavori che il Comandante Cousteau ha messo a punto un metodo di esame delle profondità subacquee per mezzo della Televisione. A bordo della « Calypso », davanti allo schermo dell'apparecchio telericevente, egli seguí il lavoro delle sue squadre di tuffatori occupati sul fondo nello scafo della galera... Beninteso, attraverso questa modesta esperienza, egli mirava a istituire un metodo generale di esame della vita sottomarina fatto per mezzo della Televisione. Cousteau è riuscito a concepire tre tipi di telecamera subacquea, corrispondenti a tre diversi gradi di profondità; l'ultimo modello, corrispondente a un livello superiore ai mille metri, è tuttora in corso di costruzione, e, pur senza entrare in particolari, si può dire che la Marina britannica e quella americana si interessano vivamente a tali prospettive.

Il Comandante Cousteau ha lasciato la Francia nello scorso gennaio per un viaggio nel Madagascar e nell'Arcipelago delle Comori, avendo come fine lo studio delle diverse caratteristiche fisiche ed ottiche dell'acqua fino alle profondità di 8.000 e 10.000 metri; egli studierà particolarmente il « letto diffusore profondo », che è ancora piuttosto misterioso e che potrebbe esser legato a taluni fenomeni cosmici, soprattutto la propagazione di onde e raggi diversi sott'acqua. In quelle zone si trova altresí una fauna marina particolare, formata di animali pelasgici. Il viaggio, che doveva durare sei mesi, volge ormai al termine. Al suo ritorno, alla fine di luglio, Cousteau riprenderà la direzione effettiva dei lavori intrapresi nel Centro di Studi sottomarini, ch'egli ha raggruppato in una Federazione di gruppi di Ricerche sottomarine, con sede a Marsiglia, che riunisce i gruppi di Tolone, Roscoff, Brest, e al cui indirizzo generale egli sovraintende.

Pierre Michaut
(*Trad. di Guido Cincotti*)

Variazioni e commenti

Occasioni

1

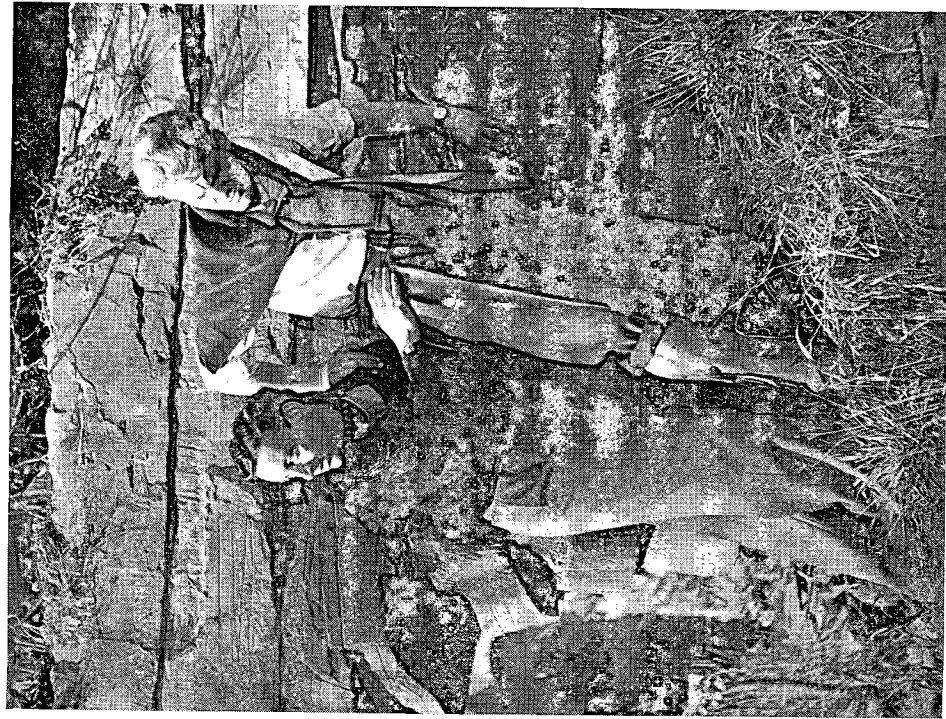
Gli attori di un tempo (oggi il cinema ha educato a dividere in « blocchi » anche tra vita e arte e non soltanto nel configurarsi di un personaggio le diverse manifestazioni delle passioni) usavano continuare a recitare fuori dal palcoscenico e amavano ascoltarsi e creare di se stessi, a seconda delle situazioni e degli ambienti in cui si trovavano, sempre nuovi personaggi.

Quest'abitudine — se non tra gli attori — si rinnova oggi nel mondo del cinema, dove ciascuno (critico, saggista, produttore, regista che sia) tende a mitizzarsi in personaggio o meglio in tipo ideale sicché abbiamo il « tollerantissimo » ad oltranza, colui che predica « volemose bene » o « fatebenefratelli », il fiero polemista fustigatore di tutti i costumi (tranne che dei proprii) il pessimista a cui tutto appare nero e orientato nel peggiore dei modi, il disinvolto strafottente, investito di compiti rivoluzionari, e via seguitando!

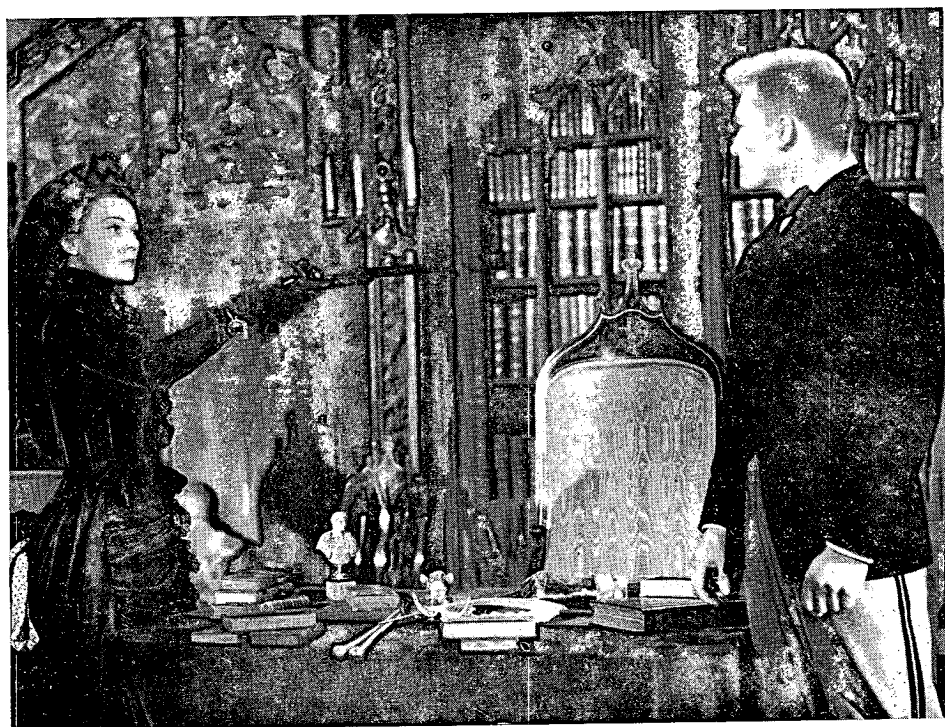
Questi personaggi viventi al tocco delle polemiche o degli interessi talvolta piú irrazionali costituiscono come un gabinetto delle figure di cera e si animano nel sogno dei giovani snob di certi circoli del cinema, nelle « lettere al postiglione » di un noto periodico, in tutto quell'insieme di pseudo cultura e di vanitosa dialettica che vive come cornice al cinema autentico e agli studi solidi e silenziosi.

Spesso qualcuno di questi personaggi, per colpa di facili scolari, si mitifica e scrive articoli, o peggio libri risolutivi, definitivi — e perché no — caustici.

Il cinema — si chiami Rossellini o De Sica, Monaco o Ponti — li ignora o sorride come alle innocenti smanie di certi matti.

Anche noi vorremmo sorridere se non ci immalinconisse il pensiero che parecchi giovani si vanno pascendo di questa rettorica e altri meno giovani, in malafede, ne fanno arma camuffata ai risentimenti personali e alle velleità politiche.

JEAN DELANNOY e JEAN COCTEAU: *L'éternel retour* (1943)

JEAN COCTEAU: *Orphée* (1950)

JEAN COCTEAU: *Le parents terribles* (1948)

JEAN COCTEAU: *L'Aigle à deux Têtes* (1949)

2

Si reputa, naturalmente da parte dei comunisti o dei loro amici, che il cinema italiano sia per colpa del governo e dell'attuale classe dirigente in decadenza. Un libello fresco di stampa ne dava con saccenza, fondata sui documenti forniti dalla stampa di estrema sinistra, conferma e dimostrazione.

E' strano che un Paese, il quale è il secondo del mondo nel campo della produzione cinematografica, i cui film vengono annualmente riconosciuti tra i migliori che si affaccino sugli schermi dei cinque continenti, che ha le iniziative di studio e di conoscenza dei problemi e dei fatti del cinema piú serie e piú ricercate, riesca a permettere, anzi a incrementare tutto ciò, suo malgrado.

Malgrado cioè l'inerzia della classe dirigente, del governo, dei capitalisti, dei borghesi e di tutti i « cattivi » del vocabolario marxistico.

Ora, i casi sono due: o ciò che si fa è opera di tutti, compresi il governo e la classe dirigente, e allora questi attacchi sono livellati alle bassure della piccola polemica politica, o è opera di una schiera (ma troppo grossa e di sfumature ideologiche troppo diverse per poter essere accettata nelle premesse dei fatui polemisti) di eletti e allora siano ringraziati quei governanti che hanno cosí aperto spirito liberale da lasciar fiorire tanto grano sia pure con l'inevitabile loglio, nei campi — malgrado i critici dagli occhiali affumicati di bile — ubertosi del cinema italiano.

3

Non vogliamo dare una valutazione prematura ed eccessiva ma soltanto un cenno di solidarietà e di indicazione al lavoro che un giovane allievo, appena diplomato, del Centro Sperimentale di Cinematografia, ha compiuto come suo saggio finale nel lasciare questo Istituto.

Si tratta di un medio-metraggio ricavato dal « Processo » di Kafka e che ripropone in linguaggio cinematografico, sotto il titolo L'arresto, *la parte iniziale del famoso romanzo.*

Difetti, precipuamente giovanili, di compiacenze, lungaggini e facili simbolismi non mancano, ma non è tanto questo che ci interessa notare, assieme peraltro alla sicurezza di racconto che fanno prevedere nel Di Gianni (Luigi Di Gianni è infatti il nome del giovane regista) ottimi risultati futuri, quanto una scelta di esigenze espressive e di ideali artistici che dimostra come sia assolutamente gratuito considerare il cinema italiano, soprattutto il piú giovane, chiuso e felice negli schemi veristici.

I giovani, che hanno interessi spirituali profondi, vanno al di là — pur considerandola viva e ancora possibile di sviluppi interessanti — dell'esperienza dei De Sica, dei Rossellini, dei Castellani, e sentono che le vie, un tempo lasciate alle piú pensose e mature discipline della filosofia o della letteratura, possono essere cinematograficamente ripercorse ed affacciarsi su orizzonti che sembravano sinora inaccessibili al cinema.

Le esagerazioni del recente verismo con i loro facili risultati in senso populistico o moraleggiante lasciano perplessi coloro che sentono i valori dell'esistenza schiudersi e affermarsi nell'angoscia e nella speranza di una lotta quotidiana che si svolge nell'uomo interiore e nei rapporti dell'uomo con la società e con Dio e costituisce un ricchissimo campo di ispirazione e di rivelazione della personalità di un artista.

E' vero che il linguaggio cinematografico, pur spaziando attraverso gli strumenti piú perfezionati in un mondo di vastissime esperienze, ha senza dubbio dei limiti, ma affermare e dimostrare che il il cinema non debba concludersi in una riproduzione sia pure interpretata della natura e della realtà storica, come da alcuni oggi si pretende, è cosa giovevole, anche perché aiuta gli uomini a scoprire al di là della estrinseca dialettica, a cui il naturalismo spesso costringe, le ragioni valide e profonde del loro essere e della loro azione nel mondo.

E' per questo che l'esperimento compiuto al Centro ci sembra da segnalare almeno come nota discordante dalla pigrizia naturalistica (con il consueto mélange *politico-sessuale) in cui si crogiolano ancora parecchi autori di film del nostro Paese.*

G. S.

Gli occhiali del critico.

Penso che ogni critico, nel pronunziare un giudizio, non dovrebbe aderire totalmente a ciò che scrive, credendovi come in un dogma, ma invece serbare un parziale scetticismo: cosí eviterebbe di identificare se stesso e le proprie idee con la verità.

Infatti ciascuno, per quanto si illuda di essere piú nel vero di altri, finisce fatalmente con l'essere guidato dai propri impulsi, dal proprio carattere, dalle proprie predilezioni inconsce. Come dunque può pretendere di astrarre da ogni elemento personale, di confondere se stesso, le proprie idee, la propria corrente, con la realtà obbiettiva?

E' probabilmente una questione di modestia. Ma non vorrei insistere troppo sul lato morale della questione, per quanto esso abbia la sua importanza. E' la critica, in particolare quella cinematografica, che c'interessa, e non la modestia dei suoi cultori. Tuttavia, siccome ogni atto che l'uomo compie è in definitiva un atto umano anche quando sembra esclusivamente un atto intellettuale, non si vede perché un uomo pieno di sufficienza possa essere scusato di tale suo difetto qualora lo manifesti, invece che nei rapporti con i suoi simili, sulla carta stampata. Un dogmatico resterà sempre tale: sarà sempre un uomo che si è dimenticato di essere un uomo, cioè uno dei tanti che possono porgere un loro contributo, non di piú.

* * *

Niente è cosí pericoloso come certe gerarchie a cui gli uomini forniti di una mentalità tipicamente critica si sentono portati. Essi hanno il desiderio di dare ad ogni opera il suo posto. E cosí dimenticano che altri cambierà posto a ciò ch'essi hanno messo in ordine, e che anzi, nel momento stesso in cui lo sistemano, già tutto è cambiato, già tutto è di nuovo in discussione. Forse è proprio perché sentono la precarietà e la molteplicità della realtà ch'essi tentano di opporvi le dighe delle loro disposizioni sistematiche; forse è proprio perché di questa molteplicità non riescono a valutare bene ogni elemento che vi oppongono le loro gerarchie. Cosí s'illudono di riuscire a fermare e ad isolare quanto è fluido, molteplice, sfuggente.

* * *

Dunque la critica è impossibile, una fatica di Sisifo? In certo senso sí. Quello che oggi si esalta sarà disprezzato fra venti anni, e forse fra trenta dimenticato. Ciò che ci sembra di dover trascurare sarà rivalutato. E questo se si vuol considerare solo il gioco del gusto col mutare degli anni. Includiamo nel calcolo dell'errore anche il gioco dei temperamenti, quello delle educazioni e delle sensibilità diverse, ed arriveremo a una diffidenza addirittura sistematica. Sarà un grande passo in avanti.

Il critico, se non vuol cadere nella rete che gli tende la sua stessa sistematica, deve essere un uomo pieno, sí, di entusiasmo per interessarsi alle opere d'arte ed amarle al di fuori dei preconcetti, ma soprattutto provvisto di scetticismo, non solo per saper frenare in un lucido controesame il proprio entusiasmo, ma soprattutto per conservare una stabile diffidenza verso i risultati terminali della sua medesima elaborazione critica, per essere continuamente cosciente di quanto resta in essa di provvisorio, di personale, di parziale.

In sostanza il critico non dovrebbe mai mancare di una buona dose di humour, *nei riguardi di tutto e di se sesso in particolare.*

* * *

All'ultima mostra di Venezia è stato escluso Vacanze romane, *un film arioso e leggero dove tutto è vagamente improbabile e piacevolmente favoloso, ed è stato ammesso* Il bruto e la bella *di Minnelli, opera pretenziosa e superficiale. Evidentemente non si è guardato tanto ai lavori in se stessi quanto alla categoria a cui essi appartenevano.* Vacanze romane, *si dev'essere detto, è una pellicola di impegno secondario, o, come è diventato di moda affermare, « d'evasione », mentre* Il bruto e la bella *è un film che studia a fondo un ambiente, quello di Hollywood.*

* * *

Abbiamo parlato di una critica che presupponevamo difettosa ma sempre sincera e mai in malafede. Il fenomeno diviene piú preoccupante quando le miopie si alleano e, acquistando forza numerica, credono di acquistare anche forza visiva. L'uomo che ha accanto un altro che pensa come lui si sente confortato, cessa di esercitare un'azione autocritica, non aguzza piú gli occhi: la falange gli dà la forza che da sé non si sarebbe mai attribuita: allenta il controllo, e non vede piú in là di mezzo metro.

L'uomo che si allea acquista in sicurezza esteriore quanto perde in libertà interiore, in sforzo interiore. La linea politica fa il resto, imponendo una tirannia mentale che, anche quando è liberamente accettata, non per questo cessa di essere una costrizione del pensiero e un vincolo del gusto.

Sergio Frosali

I LIBRI

RENE' CLAIR: *Storia e vita del cinema.* Nuvoletti editore, Milano, 1953.

Non si può certo prescindere, cercando di analizzare brevemente il significato e la portata di questo libro di René Clair (il sottotitolo è assai esplicativo in proposito: « *Appunti per servire alla storia della arte cinematografica dal 1920 al 1950* », da un esame, sia pur sommario, dell'opera nella sua versione originale (1).

Tanto piú che la versione italiana, curata da Attilio Borelli dedicando maggior attenzione alla scelta del materiale fotografico illustrativo che non ai valori del testo, lascia parecchio a desiderare.

A cominciare dal titolo. Esso suona « *Storia e vita del cinema* »; e, tra parentesi, c'è il titolo originale dell'opera, in bei caratteri maiuscoli, « REFLEXION FAITE », ma senza nessun accento. Mentre, si sa, il vocabolo *réflexion* richiede l'accento acuto sulla prima *e*. Mi si potrebbe obbiettare che, in francese, l'accento sulle maiuscole non ci va. E allora dico, perché l'edizione originale, in cui il titolo è composto similmente in lettere maiuscole, lo porta? E perché il traduttore non l'ha visto? Né, certo, ho l'intenzione di limitarmi a una polemica di carattere linguistico o, peggio, ortografico; solo notare un vizio di trascuranza ch'è alla base di questa traduzione, e che quindi — vuoi o non vuoi — inficia il significato di una notevolissima opera sul cinema.

Vorrei notare anzitutto che, in genere, la traduzione è fedele all'originale, fin troppo, direi ch'è una traduzione letterale: a tal punto da dimenticare, putacaso, le regole fondamentali della costruzione del discorso italiano, abbandonandosi sovente a dei francesismi di assai dubbio gusto. Qua e là, è vero (e non se ne capisce bene la

1) René Clair, *Réflexion faite*, Gallimard, Paris, 1951.

ragione), delle parole sono cambiate: ma proprio quelle che non bisognava cambiare, e che dovevano éssere sostituite da altre di significato molto simile. Tutto ciò, mi si intenda, contribuisce non poco a rendere la lettura della traduzione italiana scabrosa, difficile, faticosa, non piacevole e quindi non fruttuosa. Esempi ce ne sarebbero a bizzeffe; prendiamo di qua e di là. Dall'introduzione, dove il testo originale suona: *Malgré les inconvénients qu'entraigne l'usage de la première personne, la meilleure façon de porter témoignage est encore de dire: « J'étais là. Telle chose m'advint »*. E la traduzione: « Nonostante gli inconvenienti che porta con sé l'uso della prima persona, il miglior modo di fare una testimonianza è ancora quello di dire: « Mi trovavo proprio là. Quella cosa è successa a me in persona ». E ancòra *cette équivoque* tradotto con « tale equivoco », *le cinéma* tradotto con « cinematografo » due o tre volte nello stesso periodo, e via di questo passo.

E introduciamoci un po' nel testo. Qui non ci capiterà sorte diversa e vedremo, ad esempio, costantemente tradotto *réalisateur* con « realizzatore », il che — intendiamoci — non è formalmente un errore (« regista » si dice *metteur en scène*), ma un buon traduttore dovrebbe almeno avere un pò di fantasia! [1].

E certe espressioni! A pag. 57« ...I cinquantamila cinematografi della terra si riempiono di una folla sempre rinnovantesi, cui lo schermo parla d'amore... » A pag. 117: « Un autore che non sa dar prova del proprio genio e del proprio talento che a forza di milioni (l'originale dice: *à coups de millions*. Non sarebbe forse stato piú chiaro tradurre: « in forza di milioni »?), spesso accusa, cosí, la propria debolezza (è proprio *faiblesse*!), ma altrettanto spesso tradisce con ciò gli interessi superiori del cinematografo (*les intérêts supérieurs du cinéma*!) ».

Altre volte il discorso assume un andamento in tutto scolastico; siamo al livello della traduzione in classe dal francese, non ad una opera che, fregiandosi di una firma insigne, ha il coraggio di comparire in libreria. Il testo originale dice, ad esempio (pag. 188): *...L'existence de ces scènes, contraires à la nature du cinéma, est due à l'intrusion des habitudes théâtrales dans un moyen d'expression qui meritait de connaître une vie indépendente...* E il volenteroso traduttore (pag. 171): « L'esistenza di queste scene, contrastanti con la natura del cinematografo, la si deve a una intrusione del vezzo teatrale in un mezzo d'espressione il quale era degno di condurre una vita autonoma ». Si potrebbe continuare per un pezzo. Conti-

---

[1] Una libera traduzione non significa certo tradimento di un testo. Anzi! Mi si dirà, magari, che la cosa è piú difficile. E il traduttore non ha da essere, anzitutto, l'interprete fedele, nella *sua* lingua, del pensiero dell'autore?

nuando a rilevare non soltanto una superficiale conoscenza della lingua francese, ma — ed è vizio piú grave — una altrettanto superficiale infarinatura del corretto idioma italiano.

Che io sappia, il Borelli ha fatto sempre il giornalista e non si è mai occupato di studi sul cinema. Ordunque perché mettersi in testa di darci una traduzione di Clair?

E una volta messosi nel'ordine d'idee di farla, perché non intraprendere l'impresa con maggior serietà, vale a dire cercar di tralasciare la nota trascuratezza « da quotidiano » nella scrittura, e cercare di adeguarsi — con un po' di buona volontà — all'impegno e alla serietà del testo?

Un doveroso tributo, anzitutto, da rendere al nome dell'autore: oltre trent'anni di esperienza cinematografica, con la realizzazione di una ben nutrita messe di opere d'arte, richiedevano certo maggior rispetto e considerazione.

E' per questo che, una volta detto che l'edizione italiana di « *Réflexion faite* » contiene un discreto numero di fotografie tratte dai piú famosi film di Clair (ma non si tratta del consueto specchio per le allodole?), varrà rivolgere l'attenzione all'edizione originale.

In « *Réflexion faite* », René Clair si preoccupa di mettere in luce la maggior parte dei problemi posti dal cinema. E ciò che rende appassionante il suo intento, è la diretta partecipazione dell'autore agli sviluppi e alle risultanze dei vari problemi; dal che consegue che l'autore non si ferma mai su posizioni astratte, su « teorie », bensí avanza nello svolgersi del pensiero sempre appoggiandosi alla propria personale esperienza. Leggendo queste pagine non si può passare in sottordine il fatto ch'egli ha avuto una parte preponderante nella creazione del linguaggio, dell'industria, dell'arte del cinema. Perciò « *Réflexion faite* » costituisce realmente la somma delle riflessioni fatte da una delle piú considerevoli personalità del cinema, durante trent'anni, sulla propria arte.

Di questa estrinsecazione del pensiero, non certo « storico », lo stesso Clair rende atto al lettore fin dalle prime parole dell'introduzione: *Ceci n'est pas une Histoire du cinématographe. Je serais bien incapable d'en faire une. Aux pages qui sont rassemblées ici en ne trouvera peut-être d'autre mérite qu'un manque d'objectivité des plus manifestes et qui ne conviendrait guère à un historien...*

Sicché il libro di Clair è una raccolta di idee e considerazioni, originate dalla lavorazione dei suoi stessi film, dalla visione di altre opere, dai fermenti di pensiero che occuparono il mondo intellettuale, massimamente tra il 1922 e il 1935, vale a dire durante il cinema muto e nei primi tempi del sonoro.

Il volume contiene anche, però, dei « *Propos contemporains* »,

con un esame dell'industria cinematografica hollywoodiana e dei suoi rapporti con l'artista, della fisionomia assunta dalla capitale del cinema durante la guerra, e ancora considerazioni sui rapporti tra cinema e televisione, sulla « carta internazionale del cinema », ecc.

Per quanto riguarda il cinema muto, paiono particolarmente interessanti le risposte date sul cinema da varii esponenti del mondo della cultura e dell'arte come Aragon, Cocteau, Léger, Soupault, Valéry; senza contare il capitolo « *Critique et souvenirs* » dedicato per la maggior parte al cinema tedesco, e contenente alcune osservazioni assai ardite e apparentemente paradossali del tipo « Douglas Fairbanks e Victor Hugo » o « Il Colosseo e Louis Delluc »; infine largo spazio è dedicato ai film comici americani e a considerazioni sulla figura di Chaplin ([1]).

Assai frequenti del resto, nel corso dell'intero volume, i richiami a Chaplin cui Clair ricorre, ogni volta che gli si presenti l'occasione, al fine di dipanare ogni dubbio sulla forma di espressione artistica alla quale egli crede, per dimostrare — in definitiva — che il cinema può essere ed è espressione poetica.

« *Reflexion faite* » è, oltretutto, un'opera assai precisa di montaggio: Clair ha costruito il suo volume alla stessa maniera con cui avrebbe costruito un film. Osservazioni, scritti, saggi, articoli, di vecchia data e molto piú recenti, si intersecano armoniosamente (e vi includerei anche dei validissimi risultati del pensiero) in una sorta di « dinamica » della riflessione che può ricordare gli esempi piú autorevoli di montaggio cinematografico.

Il pediodo sonoro viene da Clair intitolato « *La part du feu* », e assai notevoli per acume e penetrazione vogliono apparire, specialmente, le pagine riguardanti l'autore nel film.

Clair si rivolge, da ultimo, ai rapporti tra televisione e cinema. Anzitutto, egli premette: *En 1950, la télevision semble un extraordinaire meyen de diffusion mais rien ne neus permet encore d'y découvrir des moyens d'expression que nous ne connaissions déjà.* Per concludere: *L'invention du Cinématographe est le progrès le plus considérable qui ait été fait depuis les premières expériences de télévision.*

Alla fin fine, il significato maggiore dell'opera clairiana — rendendo atto alle numerosissime facoltà intellettive ed intuitive del-

([1]) Nel 1924 Clair scriveva: *Il ne faut pas craindre de répéter des banalités réconfortantes: Charlie Chaplin est l'homme qui nous a donné les oeuvres les plus dignes du cinéma.* E piú giú, a proposito dell'*Opinion publique* (*A woman of Paris*): *...Cela nous amène a réfléchir sur l'excès des recherches purement tecniques qui nous ont si vivement intéressés en France... Mais Chaplin nous rappelle que la forme n'est pas tout. Retenons sa leçon.*

l'autore — è tutto nel tributo affettivo che quest'artista del cinema porta, costruttivamente, alla forma d'espressione cui s'è costantemente votato. E queste sono le parole con le quali si chiude il volume: *...le cinéma ...il reste, il restera longtemps sans doute, un moyen d'expression d'une puissance immense et éphémère, un art voué au présent.*

Tito Guerrini

PIERRE LEPROHON: *Cinquante ans de cinéma français.* Les Edition du Cerf, Paris, 1954.

Questo nuovo volume della collezione « 7° Art », a cura di Pierre Leprohon, si propone di « donner l'instrument de référence le mieux à jour au lecteur qui veut connaître l'essentiel du cinéma français jusqu'à la periode dans laquelle il vit présentement ». Un volume quindi, con scopi piú informativi che saggistici; tuttavia un libro, pur nei limiti impostigli dal suo autore, in gran parte riuscito.

La materia, di per sé vasta e di non facile organizzazione, è stata divisa in tre parti, la prima comprendente i cosidetti pionieri della nuova arte, la seconda il cinema muto, la terza, infine, il cinema parlato. Ogni parte è preceduta da alcune brevi pagine che hanno la funzione di dare un panorama generale del periodo trattato. Addentrandosi in esame piú particolareggiato, l'autore ha creduto opportuno raggruppare i films sotto i nomi dei rispettivi autori, non curandosi troppo dell'ordine cronologico delle opere stesse. Questo con indiscutibile vantaggio per il modo organizzato di presentare la materia, ma a scapito spesso delle necessarie delucidazioni circa l'influenza che un'opera ha avuto su di un'altra. Ci sono date cosí filmografie assai spesso incomplete di Méliès, Cohl, Zecca, Linder ed altri minori per quanto riguarda la prima parte dei « pionieri »; di Baroncelli, Feyder, Delluc, Gance, Dulac, L'Herbier, Epstein, Clair, Renoir, eccetera, per la parte del cinema muto; di Clair, Feyder, Renoir, Grémillon, Duvivier, Vigo, Carné, Jaque, per quanto riguarda il cinema sonoro anteriore all'ultima guerra; di Autant Lara, Clouzot, Delannoy, Becker, Bresson, Cayatte, per quanto riguarda invece il cinema francese sonoro fino al 1945.

In questa rapida scorsa a mezzo secolo di vita del cinema francese, erano naturalmente inevitabili certe assenze. Anche giustificabili, in quanto che, per dare una visione a grandi linee di tutta la materia, non si potevano non tralasciare nomi e opere di scarsa elevatura. Ma se per i nomi rimasti nella penna non c'è da lamentarsi troppo, per il silenzio su alcune opere di autori pur sufficientemente trattati, sul tipo di *Boudu sauvé des eaux* (1932) e di *Les Bas fonds* (1936) entrambi di Renoir, o di *Poil de Carotte* (1932) di Duvivier — per citare solo tre casi — c'è veramente di che restare perplessi. Evidentemente il volume non si rivolge ai cultori del cinema, ma a quelle persone che desiderano avere una informazione discretamente documentata e sufficientemente seria sull'attività della cinematografia francese dalle sue origini fino al 1945. E, dati gli scopi e i limiti, e data la indiscussa utilità di simili pubblicazioni in un paese come la Francia, dove il pubblico piú che in Italia sembra interessarsi alla cultura e all'arte, il risultato si può definire riuscito.

Giuseppe Giacobino

I FILM

Stalag 17

Origine: U.S.A., 1953 - *Produzione:* Paramount - *Soggetto:* basato sulla commedia omonima di Donald Bevan e Edmund Trzcinski - *Sceneggiatura:* Billy Wilder e Edwin Blum - *Fotografia:* Ernest Laszlo - *Musica:* Franz Waxman - *Attori:* William Holden, Don Taylor, Otto Preminger, Peter Graves, Robert Strauss, Richard Erdman, Neville Drake, Harvel Lembeck, Sig Ruman, Michael Moore, Peter Baldwyn, Robinson Stone, Edmund Trzinski.

Sulla lucidità espressiva e sulla intima coerenza di Billy Wilder crediamo non possa esistere dubbio: anche nelle sue opere « minori » è infatti riscontrabile la presenza di elementi stilistici che compiutamente identificano il mondo dell'autore, pur se, talvolta, attraverso squilibri e fratture espressive. Un mondo doloroso e tragico in cui, come già altra volta osservammo, gli influssi pessimistici di tutta una civiltà e una cultura, con particolare riferimento all'espressionismo tedesco, si fondono con le ansie e le ribellioni e l'angoscia che costituiscono il fremente sottofondo umano della letteratura americana. Di qui la dolorosità contorta e ansiosa del mondo dell'autore, la sua esigenza di proporsi di continuo domande sul problema insoluto dell'uomo visto nella sua incarnazione, dilaniato in una tensione senza soste. La conclusione è sempre negativa ed investe di disperata vastità il dramma del dibattersi angoscioso dell'esistenza; e l'autore partecipa cosí vivamente al dramma dei suoi personaggi, quando risulta seriamente impegnato nell'atto creativo, da sentire talvolta la necessità di un'evasione in una dichiarata inautenticità *(Il valzer dell'imperatore, Scandalo Internazionale)* in cui la sorvegliatezza del gusto e il brillare vivo dello spirito e dell'acume sono i mezzi per lo svolgimento di un gioco tutto scoperto, fin dalla prima battuta. La collocadione di *Stalag 17* tra questo secondo tipo di opere di Wilder, di superficiale ed inautentica evasione, non ci sembra esatta, ad onta della concordanza di giudizi al riguardo. E' fin troppo evidente che Wilder non ha affrontato il dramma umano dei campi di prigioni tedeschi, con tutti i loro orrori, nella chiave tragica e aspramente drammatica in cui aveva trattato le sue opere maggiori: ben altra sarebbe risultata la statura artistica del film, che è viceversa modesta; ma non circola nemmeno nel film l'atmosfera svagata e distratta di un Lubitsch minore caratteristica dei film citati (salvo in alcune sequenze pagliaccesche di pessimo gusto: quella dei due soldati che escono dal campo per avvicinare le prigioniere russe): e se nel complesso la visione drammatica del campo di prigionia è

sbiadita e di scarso vigore e se anche è evidente la scarsa partecipazione emotiva dell'autore, se cioè tutto risulta costruito a freddo, al di fuori di una concreta esigenza espressiva, pure personaggi e situazioni appaiono permeati di una diffusa tristezza, di una stanchezza interna che sembra roderli in una ineluttabile inutilità. Peccato che questo senso del grottesco, in cui si fondono con sapore asprigno elementi comici e drammatici, sia rare volte raggiunto nel film: nella scena della lunga fila di uomini ansiosi al canocchiale, e soprattutto in quelle in cui trapela il decadimento continuo dell'uomo costretto a impegnarsi in miserabili trucchi quotidiani per sopravvivere in un minimo di dignità. E' ovvio che anche tali momenti sono ben lontani dall'aspra tensione della sequenza della recita in *La grande illusione* di Renoir, cosí come, per altro verso, altrettanta lontana è la scena, pur di un certo vigore, dei prigionieri ammassati nel campo fangoso, dalla suggestiva intensità di quelle notturne di *Ultima tappa* di Wanda Jakubowska.

Poiché *Stalag 17* è sostanzialmente un film mancato in cui gli squilibri di atmosfera e di gusto, la facilità di certe soluzioni narrative (come lo scoprimento dell'autore del sabotaggio) la sommarietà di descrizione psicológica di alcuni personaggi (come la superficiale figura del comandante del campo), sono elementi che denunciano il compromesso e l'insincerità, la mancanza di impegno e la maniera. Di tale sostanziale mancanza di impegno e di sincerità è anche testimonianza evidente l'interesse per le risorse poliziesche della storia che è quasi sempre prevalente nel film rispetto al suo piú intimo contenuto umano. E se tali sviluppi polizieschi denunciano spesso nella loro successione ritmica e nel loro acuto disporsi la mano di un autore accorto e smaliziato, nella anonimità di impiego dei mezzi di linguaggio e negli squilibri ritmici del film, è la denuncia di una assenza totale di coerenza stilistica. Soltanto qualche passaggio nella descrizione psicologica, acuta e serrata, del personaggio centrale, benissimo impersonato da Holden, sembra ricordare il crudo e disperato mondo di Wilder: ma anche qui il compromesso patriottardo, falso e di maniera, conferma l'impossibilità di una scissione tra coerenza espressiva e coerenza etica.

O' Cangaceiro (Il brigante)

Origine: Brasile, 1952 - *Produzione:* C. C. Vera Cruz - *Regia:* Lima Barreto - *Fotografia:* Ronald Taylor - *Musica:* Gabriel Migliori - *Attori:* Alberto Ruschel, Marisa Prado, Milton Ribeiro, Vanja Jrico.

La cinematografia brasiliana ha offerto sino ad oggi un limitatissimo numero di opere di un certo rilievo tra cui *Sinha Moça* di Payne e *O' Cangaceiro* di Barreto costituiscono quelle di maggiore interesse. Tra le due *O' Cangaceiro* presenta però una maggiore omogeneità narrativa, una piú equilibratá struttura: gli evidenti influssi stilistici, particolarmente di Eisenstein e della scuola messicana, riscontrabili anche in *Sinha Moça*, sono in *O' Cangaceiro* sfruttati con maggiore funzionalità e coordinati con maggiore equilibrio e misura. L'elemento che piú stupisce in un esame critico di *O' Cangaceiro* è l'assenza di quella istintività e di quella immediatezza che è consueto riscontrare nelle opere dei « primitivi »; il film presenta infatti una stupefacente fluidità tecnica e a tratti un superbo vigore linguistico, frutto di un mestiere cosí accorto da divenir raffinato, di una coscienza di impiego dei mezzi espressivi cosí vigile da apparire fin troppo scaltrita. Barretta ha assimilato con precisa coscienza la lezione stilistica di alcuni grandi autori della storia del cinema ma non è riuscito ad inserirne i frutti nelle esigenze espressive del proprio mondo: da ciò l'atteggiarsi eminentemente formale del suo modo di

narrare, con una costante preoccupazione di ordine figurativo e ritmico, e con uno scadere della piú intima umanità dei personaggi e della vicenda. Lo sfruttamento attentissimo delle possibilità di suggestione dei mezzi filmici, attraverso una studiatissima composizione figurativa delle inquadrature ed un accorto ritmo di montaggio, denuncia chiaramente la preordinata intenzionalità dell'autore di cogliere dalla materia narrata e dai personaggi descritti le massime suggestioni spettacolari. Ma al di là della indubbia tensione di talune sequenze eccellenti, come quella del saccheggio del villaggio da parte dei banditi o della battaglia con il fuggiasco o del tesissimo finale, è difficile cogliere dalla storia e dai personaggi la precisa visione di un mondo, la coerente espressione cioè della personalità dell'autore.

Il disegno piuttosto superficiale in senso psicologico di gran parte dei personaggi accentua l'esteriorità di molti effetti narrativi e acuisce gli evidenti squilibri di clima esistenti tra le diverse sequenze del film. In cui, a fianco di momenti assolutamente essenziali allo sviluppo della vicenda, altri si alternano del tutto pleonastici, come la inutile sequenza della caccia al giaguaro. Sembra che nella molteplicità di motivi offrentisi all'autore, questi non abbia saputo scegliere con essenzialità e misura; e l'opera divaga spesso in inutili diversivi con improvvise ed ingiustificate decadenze di ritmo. Comunque il film ha momenti assai felici: e non soltanto nell'aspra descrizione del mondo dei banditi, ma anche in certi sviluppi patetici di estrema tenuità, come nella scena della collana. E forse i momenti migliori il film li attinge proprio quando una certa intensità emotiva è raggiunta attraverso un approfondimento della condizione umana dei personaggi, dal disegno psicologico alquanto sommario, piuttosto che non attraverso un'esteriore concitazione drammatica. Il finale ad esempio raggiunge toni di intensa emotività a cui concorrono e il conflitto tra i diversi personaggi e l'aspra tensione di un linguaggio scarno ed essenziale. Di tale linguaggio non soltanto gli elementi visivi risultano impiegati con sapiente funzionalità ma anche, e forse soprattutto, gli elementi sonori non escluso il commento musicale. Sotto questo aspetto il film presenta preziosità figurative di raro gusto, accortissimi contrappunti audio-visivi, soluzioni ritmiche di indubbia intelligenza. Manca però ad esso quell'afflato poetico che solo può conferire all'opera piena universalità; a brani di aspro e commosso vigore altri si alternano di un convenzionalismo da narrativa popolare ed il film finisce col rivestire motivi di interesse piuttosto formali che autenticamente espressivi.

La mano dello straniero

Origine: Italia, 1953 - *Produzione:* Rizzoli-Milo Film - *Soggetto:* basato su un romanzo di Graham Greene - *Sceneggiatura:* Giorgio Bassani, Guy Elms - *Regia:* Mario Soldati - *Fotografia:* Enzo Serafin - *Musica:* C. A. Bixio - *Attori:* Alida Valli, Trewor Howard, Richard Basehart, Richard O'Sullivan, Eduardo Cianelli.

Autore di impostazione eminentemente letteraria e costantemente volto a elaborate e sottili introspezioni psicologiche in un clima di distaccata lucidità, Soldati ha in piú di un'occasione dichiarato di non credere al cinema come arte. In verità l'esame critico dei suoi film legittima il sospetto che Soldati sia del tutto incapace del conseguimento di uno stile attraverso l'uso del linguaggio filmico: tanto è evidente in essi come l'uso dei mezzi espressivi da parte dell'autore sia sempre generico ed impreciso, non rispondente ad una esigenza intima ed inderogable ma piuttosto ad ambizioni espressive rimaste ad uno stato intenzonale. In questo senso pochi casi ci sembrano indicativi quanto quello di Soldati per confermare l'as-

surdità della compiutezza e perfezione dell'intuizione creatrice di crociana memoria: intuizione che proprio in quanto tale è sempre generica e sommaria, stimolo, proposta per l'espressione in cui soltanto si coagula e si concreta lo stile di cui il sentimento dell'autore è l'elemento etico e spirituale. Mentre è evidente infatti come a tale elemento i mezzi espressivi di Soldati, autore letterario sono spesso pienamente aderenti, il linguaggio dei suoi film è incerto e mancante di equilibrio, per la pleonasticità degli elementi visivi nei confronti di queli dialogici, oppure elaborato e pretensioso sul piano di un intellettualismo deteriore.

In questo flm la presenza in veste di un autore sofisticato e acuto come Greene, ha costituito per Soldati un elemento decisamente deteriore: nel senso che ha evidentemente aggravato la sua letteraria impostazione stilistica acuendo il suo compiacersi di sottili arabeschi psicologici tutti affidati al dialogo dei personaggi. Ancora una volta l'uso degli elementi del linguaggio filmico da parte di Soldati è apparso volto ad un'esteriore correttezza tecnica, degenerante spesso in un compiaciuto formalismo, piuttosto che al raggiungimento di una precisa coerenza stilistica. Lento ed involuto, il film non riesce infatti mai ad attingere un clima di intensa drammaticità né a conseguire quell'intensa emotività che il tono patetico di certe situazioni sembrerebbe facilmente suggerire: si avverte di continuo dietro le immagini, spesso formalmente composte in modo pregevole, anche se con eccessivi compiacimenti fotografici e luministici, il distacco emotivo dell'autore freddamente intento a studiare la psicologia dei personaggi ma del tutto estraneo alla loro umanità. Da questa condizione di inautenticità dell'autore, che potrebbe anche non essere di insincerità poichè inautentico è non l'insincero ma il nonautentico, nasce il tono di freddezza che circola in tutto il film, la sua continua incertezza e stanchezza. La narrazione procede faticosamente, tra pause ed oscurità, con frequenti squilibri di proporzioni e di cadenza, in un'assoluta mancanza di ritmo. I personaggi non riscono a definirsi per l'assenza in essi di quella umanità che sola potrebbe giustificarne l'esistenza, e gli interpreti, tra cui particolarmente impacciata la Valli, tradiscono questa mancanza di intima convinzione. Avviato su binari difficili dall'atteggiamento freddamente intelletualistico dell'autore, il film è spesso costretto, per mantenere una coerenza almeno esteriore, a salvarsi sulle vie di un convenzionalismo trito, come quello del finale. E in quei momenti, ad onta delle ambizioni dell'autore, il film, del tutto mancato, sfiora addirittura la narrativa di appendice.

La Red (La rete)

Origine: Messico, 1952 - *Produzione:* Reforma Films - *Soggetto* e *sceneggiatura:* Emilio Fernadez, Neftali Beltran - *Regia:* Emilio Fernandez - *Fotografia:* Alex Philips - *Musica:* Antonio Diaz Conde - *Attori:* Rossana Podestà, Crox Alvarado, Armando Silvestre.

Svaniti i primi esagerati entusiasmi della critica provocati dai sapientissimi arabeschi calligrafici di Fernandez, Figueroa e soci, era ovvio che la portata delle opere del cinema messicano del dopoguerra dovesse venir ricondotto ai modesti limiti della bella scrittura. E non poteva essere diversamente quando un esame appena approfondito rivelò come l'intensità drammatica e la cadenza epica di *La perla* erano non già il risultato di una formula, ma la coerente espressione del mondo ricco e doloroso di Fernandez destinato purtroppo in seguito ad una sempre piú aperta decadenza. Il caso di un autore che raggiunga la compiutezza espressiva in una sola occasione non è raro nella storia dell'arte e conferma, se pur ve ne fosse bisogno, la qualità trascendentale dell'arte

stessa; cosí come non è raro il caso di un autore che ricercando a posteriori, cioè criticamente, i coefficienti stilistici di una propria opera riuscita, cioè i criteri di scelta seguiti nell'espressione, tenti di trarre da essi una formula idonea a sollecitare quell'elemento dinamico del proprio mondo interiore che si vuol definire con l'infelice termine di ispirazione. Naturalmente il risultato di questa assurda inversione di termini nel prosecco creativo, non può essere che negativo e si risolve fatalmente nella « copiatura di se stesso » — un Cain in letteratura — o nell'evasione formalistica fine a se stessa — un Von Sternberg in cinema —. Nel caso di Fernandez, a complicare i termini del problema concorreva la sapienza tecnica dell'operatore Figueroa, la cui opulenta fotografia, di splendore addirittura barocco, al ghirigoro e all'arabesco costituiva il piú allettante e pericoloso invito. E la migliore riprova dell'erroneità di giudizio di chi credette esatto conferire a tale fotografia un valore autonomo, la fornirono i successivi film della coppia Fernandez-Figueroa, in cui non aderendo piú le ricercatezze formali di questo ultimo alle istanze del mondo del regista, non essendovi piú cioè un unico autore di assoluta coerenza, era evidente la estraneità dello splendore esteriore alle piú intime esigenze drammatiche della storia e di conseguenza il conflitto irrisolto di una pluralità di autori ciascuno presente nell'opera con la sua irrepetibile individualità. La decalenza di Fernandez è tutta orientata lungo la stada degli appelli sempre piú seducenti di un formalismo estetizzante; e *La red* offre di tale decadenza la piena misura. Questa volta, in luogo di Figueroa, era A. Philips, temperamento indubbiamente piú caldo ma forse ancor piú incline all'arabesco; e Fernandez, nella sempre piú evidente carenza di un urgente sentimento da esprimere, ne ha subito largamente la suggestione tendendo costantemente a comporre inquadrature di sapiente composizione formale in cui fossero valorizzati al massimo gli elementi visivi. E' evidente che piú che agli sviluppi della vicenda, e alla psicologia dei personaggi, Fernandez ha guardato con particolare attenzione alla creazione di un'atmosfera che costituisca giustificazione di tutta l'azione e in cui venga a condersarsi la intensità drammatica del conflitto dei personaggi. E del resto l'opulenza fotografica cui il film è improntato avrebbe potuto felicemente aderire al clima di accesa sensualità della vicenda costituendo di essa quasi un equivalente figurativo. Cosí sommario è infatti lo svolgimento della storia e cosí elementari e schematiche sono le figure dei personaggi, cui i tre interpreti hanno prestato una felice aderenza fisica, che tutta la intensità emotiva del film doveva necessariamente nascere dalla precisa definizione dei rapporti tra i personaggi e dalla progressiva intensità dell'acuirsi del loro conflitto. Viceversa la concitazione della vicenda è nel film soltanto esteriore, come esteriori sono le passioni dei personaggi ed esteriori le ricerche formali. Le quali, lungi dal conferire all'atmosfera del film un tono di calda ed estenuante passionalità, contribuiscono alla creazione di un'atmosfera di artificiosa freddezza che avvilisce nei limiti angusti della formula ogni residuo di umanità. Il meticoloso studio del campo di ripresa, in funzione della composizione figurativa del quadro, i rapporti tra gli elementi interni dell'inquadratura, il valore plastico della morbidezza dei chiaroscuri fotografici, degenerano pertanto in una retorica formale di stanco estetismo, sinonimo di assoluta mancanza nell'autore di autentica necessità espressiva.

Bienvenido Mr. Marshall

(Benvenuto, Mr. Marshall!)

Origine: Spagna, 1953 - *Produzione:* UNINCI - *Soggetto:* J. A. Bardem, Luis G. Berlanga - *Sceneggiatura:*

J. A. Bardem, L. G. Berlanga, Mihura - *Regia:* Luis G. Berlanga - *Fotografia:* Manuel Berenguer - *Musica:* Jesus G. Leóz - *Attori:* Lolita Sevilla, Manolo Moran, J. Isbert, A. Romes, Elvira Quintilla.

E' verità ormai ovvia, almeno per chi guardi all'arte con un minimo di autenticità, tenda cioè ad individuarne il valore trascendentale, che gli elementi di ordine ideologico, politico, culturale, storico, che possono rinvenirsi in un'opera debbono sempre considerarsi, anche se importanti, come complementari. Idonei a chiarire gli stimoli all'attività creatrice dell'autore, a identificare cioè le occasioni al suo esprimersi, importanti per puntualizzare le sue intenzioni, significativi sul piano culturale, ma non certo sufficienti a conferire all'opera quella validità espressiva che può nascere soltanto dalla presenza dell'arte come pura formatività. Convinti come siamo dell'assoluta autonomia dell'arte da tali pastoie, non possiamo certo attribuire a questo modesto *Bienvenido Mr. Marshall!* una importanza che, come si è affermato da qualche parte, deriverebbe dall'atteggiamento anticonformista dell'autore, atteggiamento consistente in una satira allo americanismo. In verità secondo noi sarebbe piú facile vedere nel film una satira all'estrema ingenuità delle popolazioni povere spagnole che non alla politica di aiuti americani; ma tutto ciò ha comunque ben scarsa importanza; è importante invece non equivocare gridando al miracolo per un film di corretta fattura ma dalle molte, troppe ingenuità, e soprattutto dimenticando il notevole numero di evidenti riferimenti mnemonici che il film stesso presenta. Che l'autore abbia costantemente ben presenti Clair o gli autori del neo-realismo italiani non avrebbe infatti molta importanza se l'influsso di essi risultasse perfettamente fuso e assimilato in una linea stilistica omogenea e unitaria. Ma è evidente che, a prescindere dalla qualità di una certa freschezza di racconto e di una a volte piacevole ingenua immediatezza, il film manca di una coerente forma espressiva: tutto affidato nella costruzione all'improvvisazione, con squilibri e scompensi evidenti, scarsamente approfondito nella descrizione psicologica dei personaggi, spesso ingenuo e prolisso negli sviluppi comici. E se talvolta è riscontrabile la presenza di una gustosa fantasia satirica, come nella parodia del western, troppo spesso l'uso dei mezzi espressivi appare generico e sommario, privo di una autentica funzionalità. Non insisteremo mai abbastanza sul concetto che l'arte deve, prima di ogni altra cosa, essere comunicazione; cioè che il valore dell'impiego nell'opèra del mezzo semantico non può non considerarsi essenziale, in quanto determinate cioè il valore dell'espressione. In *Benvenuto Mr. Marshall!* l'uso degli elementi del linguaggio, visivi e sonori, è viceversa quasi costantemente anonimo e casuale: al punto che la comicità di certe situazioni narrative, come nel finale l'arrivo della missione americana, è per buona parte dispersa. E quando l'impiego dei mezzi espressivi è piú puntuale e funzionale, come nelle sequenze dei sogni nonostante le pause e le lungaggini di ritmo, allora gli elementi mnemonici e l'imitazione sono di palmare evidenza. I momenti migliori del film vanno infatti a nostro avviso identificati in quelli in cui l'autore, con sobria puntualità, descrive le condizioni di vita del piccolo villaggio, mostrando di avere assimilato, in modo non del tutto esteriore, la lezione di alcuni autori italiani del dopoguerra: in questi brani il linguaggio si fa piú serrato e preciso e il film assume un ritmo piú aderente allo sviluppo dell'azione. Per il resto i meriti dell'opera non vanno oltre una certa correttezza tecnica e una certa fertilità inventiva che, considerandoli nel quadro della modesta produzione spagnola, non sono però meritevoli di eccessiva attenzione in linea assoluta.

Nino Ghelli

RASSEGNA DELLA STAMPA

Un interessante articolo di Arturo Despouey, intitolato « Visita a Griffith », pubblicata il n. 20 (marzo 1954) di FILM, rivista del Cine Universitario di Montevideo. Esso vuol essere una specie di omaggio al grande regista americano, un percorrere a ritroso il cammino del tempo per ritrovare nella memoria e far rivivere le sensazioni e le emozioni provate or sono quarant'anni, alla prima visione di *Birth of a Nation.* Ma l'andamento nostalgico della rievocazione non toglie allo scritto del Despouey valore di testimonianza e di ripensamento critico, poiché in esso l'esercizio mnemonico si accompagna a un apprezzabile tentativo di sceverare e situare storicamente l'importanza avuta dall'opera del grande regista nei confronti della successiva evoluzione del linguaggio cinematografico, e di rivendicare a lui la priorità nell'elezione e lo svolgimento di temi che poi saranno ripresi e sfruttati per decenni — sí che ancor oggi non se ne vede l'esaurimento — dal posteriore cinema americano: dal romanticismo di *Way down East* che accoglie i motivi e rende l'atmosfera piú tipici dell'epoca vittoriana e al tempo stesso getta il seme di quel che verrà poi definito « cinema psicologico », al « feuilleton » popolaresco che è alla base di *Broken Blossoms,* alla retorica apologetica del nascere di una coscienza nazionale americana di cui *Birth of Nation* è un esempio monumentale.

Di questo film l'autore compie una analisi particolareggiata, estendendola a tutti i motivi d'indole psicologica, sociale e politica onde esso è intriso, e non risparmiando un giudizio negativo sullo spirito reazionario e razzista che è al suo fondamento. Ma, sgombrato il terreno da tali elementi deteriori, resta il risultato cinematografico in cui essi convergono, resta l'aspetto formale dell'opera. E si deve allora costatare che *la forma di* Birth of a Nation *è il prodotto del genio. Essa si avvale di uno stile narrativo, di un montaggio, un ritmo e un trattamento dell'immagine come premesse che avranno vigore ancora trent'anni dopo. Per quanto perfezionati e rifiniti nel corso del tempo, nessuno di questi elementi ha mutato fondamentalmente fino ad oggi.* Il profano *potrà forse considerare l'opera di Griffith come una successione di dagherrotipi primitivi, e si romperà il capo a pensare come si possa formulare un simile giudizio su un film cosí schematico, cosí crudo (...) La risposta che si può dare a un tale spettatore è di invitarlo a vedere una qualsiasi pellicola contemporanea di quella, prodotta in qualsiasi parte del mondo. A parte le differenze di metraggio, son talmente abissali le differenze di linguaggio e di stile, che quelli di* Birth of a Nation *escono dal confronto col lauro della gloria.* E, a proposito di certi mezzi espressivi, per primo da Griffith impiegati coscientemente: *La camera resta fissa in un punto la maggior parte del tempo; ma di improvviso — oh meraviglia! — comincia a correre davanti ai soldati, montata su un'automobile, o gira in un supremo azzardo e con un movimento efficace artisticamente — non solo come curiosità storica — per rivelare effetti e cause: una madre che piange assieme ai*

suoi figli sulla sommità di un monte, e giú, nella valle, a duecento metri di distanza, lo scontro tra abolizionisti e controabolizionisti (...) Ed ecco, in controllatissime dosi, far qui la sua apparizione, orgoglioso e già definitivo, il primo piano: un primo piano che deve costringere l'attore a stilizzare il gesto e a rendere tutta una gamma di sentimenti con contrazioni muscolari quasi impercettibili.

Nel fascicolo 135 (10 giugno 1954) di CINEMA Giulio Cesare Castello pubblica una « Filmografia ragionata di Luigi Pirandello ». Schematicamente, secondo la successione cronologica, vengono passati in rassegna i frequenti rapporti che lo scrittore ebbe col cinema, dai primi, generici e poco documentati contatti negli anni intorno alla prima guerra mondiale — soggetti, sceneggiature, spunti offerti a uomini di cinema, senza che poi se ne ricavasse alcunché di concreto (c'è anche una sua riduzione delle *Confessioni di un ottuagenario* del Nievo) — fino alle traduzioni cinematografiche, abbastanza numerose — in Italia, in Germania, in Francia, in America — di drammi, novelle o romanzi, quando non di soggetti originali, del drammaturgo siciliano. Il primo lavoro teatrale di Pirandello ridotto per lo schermo fu *Ma non è una cosa seria*, realizzato nel 1919 da Augusto Camerini (il fratello del quale, Mario, doveva quindici anni dopo riprendere lo stesso argomento); la prima novella, *Il viaggio*, nel 1921, mentre nel 1925 Marcel L'Herbier realizzava in Francia la prima delle due versioni cinematografiche del *Fu Mattia Pascal.*

L'indagine del Castello arriva via via fino ai giorni nostri, fino alle piú recenti — assai poco felici, in realtà — riduzioni pirandelliane che pare stiano nuovamente tornando di moda (contribuendo a tal fenomeno la crisi dei soggettisti e l'andazzo dei film-mosaico a cui singolarmente paiono prestarsi le forti situazioni narrative, composte in breve mole, di molte delle novelle del grande scrittore).

L'impegno filologico del Castello è notevole, se pur eccessivamente limitato in se stesso: di ogni film tratto da lavori, o suggeriti da spunti, pirandelliani, l'Autore riporta giudizi di vari critici o storici del cinema, raramente intervenendo con un suo giudizio personale; per cui il suo saggio appare come un contributo apprezzabile a una migliore conoscenza dei rapporti corsi tra il nostro maggior scrittore contemporaneo e il cinema, ma pone altresí l'esigenza di un ulteriore approfondimento della materia.

Il fascicolo 6-7 (gennaio-marzo 1954) di *Le cinéma educatif et culturel*, rivista del CIDALC, è interamente dedicato al documentario di turismo e di folclore, che ha recentemente costituito grafica internazionale » svoltasi a Bruxelles. Il fascicolo riporta appunto alcuni degli interventi e delle relazioni avutesi in quella sede, tra i quali meritano una segnalazione quello di Ferdinand Rigot, sulla « Concezione del film di folclore » — con un tentativo di definizione del concetto di « folclore » e una distinzione tra « film folcloristico » e « film di folclore »: il primo *s'ispira alle antiche costumanze, alle consuetudini, alle leggende, alle tradizioni (...) si serve dunque semplicemente del folclore, che ne costituisce, se si vuole, il quadro e partecipa all'ambientazione;* l'altro, viceversa, *nasce direttamente dalla manifestazione visibile del folclore, e non ha bisogno di alcuna affabulazione per esistere in sé* —, e quello di Henri Storck, il noto documentarista belga, che indugia in un'analisi delle caratteristiche cui si dovrebbero informare i film di turismo, che egli concepisce non come successione di banalità cartolinesche, ma come opere artisticamente compiute in se stesse, dalle quali la suggestione turistica nasca non per esteriore programmaticità, ma spontaneamente e quasi involontariamente; e cita, come esempi di que-

sto tipo di film non volutamente, ma non perciò meno efficacemente « turistici », opere come *Moana* e *Rasho Mon, Une partie de campagne* e *Song of Ceylon, Stromboli* e *Louisiana Story.*

Quello che noi vediamo nelle altre donne quando siamo brilli, possiamo vederlo nella Garbo da sobrii... Guardarla, è acquisire la percezione diretta, pura di qualcosa che, come un fiore o un lembo di seta, è esteticamente, evasivamente, meravigliosamente se stesso... Tale è l'inizio di un articolo di Kenneth Tynan su Greta Garbo, apparso nel fascicolo 4, vol. 23 (aprile-giugno 1954) di *Sight and Sound*, ed è già indicativo del tono a cui tutto lo scritto sarà informato: esornativo, nostalgico, indulgente al mito e alla evocazione elzeviristica, alieno da concreti approfondimenti critici: una nuova pagina che si aggiunge alla già ricca antologia di « omaggi » che nel corso di trent'anni sono stati consacrati allo inquietante personaggio. Un autentico studio critico sulla recitazione di quest'attrice resta ancora da farsi; ma intanto le divagazioni del Tynan non mancano certo — pur nei limiti accennati — di una loro suggestione e di frequenti motivi di interesse. *Molte attrici, quando recitano, non vivono che per guardare agli uomini; ma la Garbo guarda ai fiori, alle nubi, agli oggetti con la stessa ammirata compassione, cosí come Eva il giorno della creazione...* E piú avanti, a proposito del duetto d'amore di *Ninotchka: Le parole di lei sembrano rivolte a Melwyn Douglas, ma noi sappiamo bene a chi realmente si riferiscono, e ci sentiamo infiammare nell'apprenderle: « Le bombe cadranno, le civiltà andranno in rovina, ma... non ancora... Concedi a noi il nostro attimo fuggente!... ». Sembra ella perorare la causa del mondo intero, e, per di piú, avere partita vinta.* Curioso è il confronto che l'Autore istituisce tra la Garbo e altre due significative attrici coeve: *Una volta scrissi della Dietrich: « Ha del sesso, ma non di un genere ben definito; la sua mascolinità si rivolge alle donne, e la sua sessualità agli uomini »; il che è altrettanto vero per la Hepburn. Ma la Garbo trascende entrambe. Né la Hepburn né la Dietrich avrebbero potuto recitare le scene della Garbo col figlio in* Anna Karenina: *quel tanto di predace ch'è in esse avrebbe impedito loro di esprimere quell'estasi materna cosí incurante di sé. Solo la Garbo può essere intossicata dall'innocenza. Essa trasforma i suoi coetanei nel suo bambino, accogliendoli sotto le ali protettrici come un grande cigno nuotante. In questo il suo amore è piú grande che quello della Hepburn o della Dietrich, il quale non si estende al di là dell'oggetto immediatamente desiderato.* Notevoli appaiono talune osservazioni sul linguaggio gestuale dell'attrice — come l'atto di piegare flessuosamente il capo ad angolo retto rispetto al busto, o il modo di baciare, *raccogliendo il capo dell'uomo con ambe le mani sí da sembrar quasi che si accinga a bere da lui.*

LES CAHIERS DU CINEMA pubblicano, nei numeri 34 e 35 (aprile e maggio 1954) un lungo « Entretien avec Jean Renoir » curato da Jacques Rivette e François Truffant. I due intervistatori avvertono di essersi limitati, nell'impostare le loro conversazioni col regista, all'esame del periodo piú recente dell'attività di lui, che è d'altronde quello meno noto. *Le voci piú contraddittorie* — essi dicono — *hanno circolato, infatti, sul suo soggiorno americano, e non ignoriamo che sono state pubblicate numerose interviste a cui i nostri colloqui contraddicono formalmente; ci limitiamo a precisare che essi beneficiano forse dell'imparzialità del magnetofono, nonché del fatto che noi non avevamo nessun interesse a indurre Jean Renoir a rinnegare alcuno dei suoi film.*

Rimandando quindi il lettore — per un'informazione completa sul periodo della carriera di Renoir anteriore alla *Règle du jeu* — all'articolo autobio-

grafico « Souvenirs » da Renoir pubblicato sulla rivista « Le point » nel dicembre 1938, i due articolisti passano ad esaminare passo per passo, assieme al loro intervistato, il cammino da lui percorso negli ultimi quindici anni. Il risultato, a lettura conclusa, è estremamente proficuo: la posizione teorica di Renoir nei confronti del cinema come mezzo di espressione artistica e di comunicazione umana, l'*animus* col quale di volta in volta egli affrontò le realizzazione di ciascuno dei suoi film, il giudizio che oggi, con mente distaccata, egli sa formularne risultano, dall'assidua e viva conversazione di lui con i due intervistatori, chiaramente illuminati, fornendo un contributo di non indifferente portata al critico che d'ora innanzi voglia prendere in esame l'opera del grande regista francese.

Il tono di « impromptu » delle sue dichiarazioni, dei suoi ricordi, degli aneddoti da lui citati non ne sminuisce il valore, anzi ad essi conferisce un accento di autenticità, non mediata e perciò, anzi, piú attendibile. Citare i passi piú interressanti sarebbe certo imbarazzante; ma una segnalazione si può tentare di alcune frasi che appaiono singolarmente perspicue e indicative della capacità del Renoir ad analizzare se stesso, i suoi metodi di lavoro, le caratteristiche della sua arte. A proposito della *Règle du jeu* — che egli confessa essergli stata ispirata, sia pure alla lontana, dal Marivaux dei « Caprices » — dice: *C'è in me una certa tendenza ad essere un po' troppo teorico quando mi accingo a un lavoro: quel che vorrei dire, lo dico un po' troppo apertamente, un po' alla maniera dei conferenzieri, la qual cosa è estremamente noiosa (...). Il mio è un po' il caso di un uomo innamorato, che va a visitar la sua bella con in mano un mazzo di fiori: per via va ripetendo il discorso che le vuol fare, e fa un discorso magnifico... Poi, si arriva davanti alla donna, si porgono i fiori e si dice tutt'altro. Tuttavia, aver preparato il discorso è senza dubbio di non poco aiuto.* E, discorrendo del *Southerner*, che dischiuse in certo senso nuovi orizzonti non solo alla sua visione artistica, ma anche alle sue idee di uomo contemporaneo, egli afferma che questa visione nuova fu conseguenza del suo modo di giudicare la guerra, che allora volgeva al termine: non un semplice conflitto, ma *un'autentica rivoluzione, un sommovimento, d'altronde assolutamente incontrollato, del mondo*, dal quale deve nascere una specie di interpenetrazione tra i popoli, non piú divisi da un gretto sentimento di nazionalità, ma resi partecipi di una natura comune, della comune appartenenza a una sola grande civiltà, quella stessa che nel Medio Evo consentiva a città come Firenze, Pisa e Ravenna di sentirsi, pur mancando un'Italia, una sola cosa, e alla Chanson de Roland di essere scritta a Oxford pur conservando in pieno i caratteri linguistici, culturali e stilistici francesi.

Altrettanto illuminanti della posizione di Renoir, uomo e artista, le dichiarazioni sul soggiorno americano, sui contatti con i responsabili della produzione Hollywoodiana, e poi sulle piú recenti esperienze, sull'incontro con il colore che ha costituito un'altra svolta fondamentale della sua carriera artistica. Di specifico interesse per noi appaiono le pagine dedicate alla *Carrozza d'oro*, all'influenza che sul tono generale del film e sul suo stile medesimo ha esercitato la musica di Vivaldi — *una specie d'ironia che io ho cercato di avvicinare il piú possibile a quello spirito cosí aereo che si trova, per esempio, in Goldoni* — e tutta la civiltà italiana, della quale, egli afferma, tutti gli uomini di cultura europei sono profondamente impregnati.

Senza insistere oltre, basterà raccomandare ancora una volta questi « Entretiens » come un contributo fondamentale alla conoscenza di uno dei piú insigni artisti del nostro tempo, fatto « par lui même ».

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*
Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952

Scuola tipografica Artigiana Pallotti — Roma